
WIDENER
HN ZYPJ 0


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY


ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG SIGILLVM
VE
RI
TAS
ET
CHRISTO ECCLESIAE



BRESLAUER BEITRÄGE
ZUR
LITERATURGESCHICHTE.
HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. MAX KOCH UND PROF. DR. GREGOR SARRAZIN
IN BRESLAU.
VII.

DIE MUNDARTEN IM HOCHDEUTSCHEN DRAMA

BIS GEGEN DAS ENDE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

EIN BEITRAG
ZUR GESCHICHTE DES DEUTSCHEN DRAMAS
UND DER DEUTSCHEN DIALEKTDICHTUNG

VON
DR. ALFRED LOWACK.



LEIPZIG.
MAX HESSES VERLAG.
1905.

Preis M. 4.50. Subskriptionspreis M. 3.80.

Das Bestreben, reifere Arbeiten aus den weiten Gebieten germanischer Literaturgeschichte, wie sie unter den Dissertationen unserer Hochschulen in erfreulicher Häufigkeit entstehen, in Sammlungen zu vereinen, ist vor dreißig Jahren zuerst an der Universität Straßburg in Gründung der „Quellen und Forschungen" betätigt worden. Gerade in den letzten Jahren hat sich die Zahl derartiger Sammlungen vermehrt, entsprechend der wachsenden Pflege, welche den literargeschichtlichen Studien zuteil wird. Der reiche und entscheidende Anteil Schlesiens an der Entwickelung der deutschen Literatur gibt in Breslau noch besonderen Anlaß zur literarhistorischen Forschung. Und so ist es natürlich, daß durch die „Breslauer Beiträge" auch den Breslauer Studierenden die Veröffentlichung ihrer Arbeiten erleichtert werden soll. Dem typischen Vertreter Schlesiens in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts, Karl von Holtei, ist denn auch das erste Heft gewidmet, wie Studien über Andreas Gryphius, Raupach, Sallet folgen sollen. Allein selbstverständlich ist, wie schon die Vereinigung der beiden Herausgeber, des Vertreters deutscher und englischer Literatur, bekundet, in vorliegender Sammlung der Rahmen literargeschichtlicher Forschung und Darstellung weit genug gezogen, um in den „Breslauer Beiträgen" Arbeiten aus den verschiedensten Gebieten der neueren Literaturgeschichte als Zeugnisse des Forschungseifers unserer Breslauer Studenten vereinen zu können.

Außer den schon genannten Untersuchungen aus der schlesischen Dichtung sind für den Inhalt der nächsten Hefte in Aussicht genommen:

Maria Stuart im Drama der Weltliteratur.
Beiträge zur Shakespeareforschung.
Graf Schack als Übersetzer.
Die Mundarten im deutschen Drama, u. a. m.

Bei Subskription auf mindestens vier Hefte ermäßigen sich die Preise um ca. 15%.

Max Koch. Gregor Sarrazin. Breslau.

Max Hesses Verlag. Leipzig.

BRESLAUER BEITRÄGE

ZUR

LITERATURGESCHICHTE.

HERAUSGEGEBEN

VON

PROF. DR. MAX KOCH UND PROF. DR. GREGOR SARRAZIN

IN BRESLAU.

VII.

DR. PHIL. ALFRED LOWACK

DIE MUNDARTEN IM HOCHDEUTSCHEN DRAMA BIS GEGEN DAS ENDE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

LEIPZIG.

MAX HESSES VERLAG.

1905.

DIE MUNDARTEN IM HOCHDEUTSCHEN DRAMA

BIS GEGEN DAS ENDE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

EIN BEITRAG
ZUR GESCHICHTE DES DEUTSCHEN DRAMAS UND DER
DEUTSCHEN DIALEKTDICHTUNG

VON

DR. ALFRED LOWACK.



LEIPZIG.
MAX HESSES VERLAG.
1905.

Die folgende Untersuchung ist als Doktorarbeit der Königlichen Universität Breslau entstanden und die Abschnitte A, B und C sind als Promotionsschrift gedruckt worden.

Herrn Universitäts-Professor Dr. Max Koch, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gab, und Herrn Bibliothekar Dr. Max Hippe in Breslau sowie den verschiedenen Bibliotheksverwaltungen, die durch Übersendungen von Büchern meine Arbeit unterstützt haben, spreche ich auch an dieser Stelle nochmals meinen herzlichen Dank aus.

Breslau, den 10. November 1905.

Alfred Lowack.

MEINER LIEBEN MUTTER.

Inhaltsübersicht.

A. Allgemeine Vorbemerkungen (Begrenzung des Themas) . . 1— 4
B. Ergebnisse der Untersuchung . . . . 5—26
C. Die sprachlichen Hilfsmittel zur Erreichung bestimmter Wirkungen im Drama vor der Verwendung der Mundart 27—29
D. Literargeschichtliche Würdigung der mundartlichen Bestandteile in den hochdeutschen Dramen vom Ende des 16. bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts:
I. Die Mundart im hochdeutschen Drama des 16. Jahrhunderts:
1. Dramen verschiedener Dichter . . . . . . 29—44
2. Die Dramen des Herzogs Heinrich Julius v. Braunschweig und seiner Nachahmer. . . 44—59
3. Die Dramen Georg Pondos (Pfund) . . . . 60—77
II. Das 17. Jahrhundert:
1. Die Zeit vor dem 30jährigen Kriege . . . . 77—103
2. Die Zeit des Krieges . . . . 103—118
a) Dramen, deren mundartliche Bestandteile Bilder aus dem Kriege vorführen . . . . 103—116
b) Die Reformationsdramen Martin Rinckarts 116—124
c) Dramen, deren mundartliche Teile in keiner Beziehung zu diesen Ereignissen stehen . 124—128
3. Die Zeit nach dem Kriege bis zur Wende des Jahrhunderts . . . . 128—141
III. Die Oper an der Wende des 17./18. Jahrhunderts 141—143
IV. Die Mundart im hochdeutschen Drama des 18. Jahrhunderts . . . . 143—163
E. Verzeichnis der zur Untersuchung herangezogenen Dramen, Mundarten und Hauptmotive . . . . 163—169
F. Anhang: Ein handschriftlicher Brief Jacob Grimms . . 170—171

Verzeichnis der benutzten Bibliotheken:

Berlin: Königl. Bibliothek.
Bonn: Königl. Universitätsbibliothek.
Breslau: Königl. u. Universitätsbibliothek.
Breslau: Stadtbibliothek.
Darmstadt: Großherzogl. Hofbibliothek.
Dresden: Königl. öffentliche Bibliothek.
Göttingen: Königl. Universitätsbibliothek.
Hamburg: Stadtbibliothek.
Hannover: Königl. u. Provinzial-Bibliothek.
Innsbruck: Bibliothek des Ferdinandeums.
Rostock: Königl. Universitätsbibliothek.
Straßburg: Königl. Universitäts- u. Landesbibliothek.
Stuttgart: Königl. Landesbibliothek.
Weimar: Großherzogl. Bibliothek.
Wolfenbüttel: Herzogl. Bibliothek.

Abkürzungen:

ADB = Allgemeine deutsche Biographie.
DLD = Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken, hrsg. von Bernh. Seuffert und Aug. Sauer.
Ex. = Exemplar.
Goedeke: Goedeke, Grundriß zur Gesch. der deutsch. Literatur.
JBL = Jahresberichte für neuere deutsche Lit.-Gesch.
Ndr = Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts, hrsg. von Wilhelm Braune (genannt: Hallesche Neudrucke).
NJ = Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung.
hd. = hochdeutsch.
nd. = niederdeutsch.
thür. = thüringisch.
schles. = schlesisch.
schwäb. = schwäbisch.

A. Allgemeine Vorbemerkungen (Begrenzung des Themas).

Diese Arbeit soll sich auf das „Kunstdrama“ beschränken; auch soll nur die Mundart im hochdeutschen Drama behandelt werden, in dem sie dann natürlich einen besondern Zweck verfolgt. Damit fallen von vornherein außerhalb des Kreises der Betrachtung die erst eine Vorstufe zum Drama bildenden „Zwiegespräche“, sowie die sogenannten „Volksschauspiele“, in denen es Sitte war, die Bauern und Hirten in ihrer Sprache reden zu lassen.[1]) Ferner müssen die ganz im Dialekt verfaßten Stücke, in denen eine bewußte Anwendung desselben zu bestimmten Zwecken nicht vorliegt, unberücksichtigt bleiben, wie beispielsweise die alten Schweizer Dramen von Jakob Ruef u. a., die im 147. Bd. des Stuttg. liter. Ver. herausgegebenen niederdeutschen Bauernkomödien, desgleichen die nahezu vollständig in der Mundart geschriebenen und daher eben im wesentlichen nicht hochdeutschen Stücke, zu denen u. a. die 1618 erschienene, jetzt im 4. Bd. der Drucke des Ver. f. nd. Sprachforsch. von neuem gedruckte „Hanenreyerey“ gehört, in der nur ein Mönch und ein Student hochdeutsch sprechen, wie denn auch bei den eben erwähnten Bauernkomödien in „Tewesken Kindelbehr“ als einziger der Doktor hochdeutsch und in „Teweschen Hochtydt“ nur der Schreiber Blasius ein wenn auch sehr bedenkliches Hochdeutsch redet. Weiter ziehe ich nur diejenigen Dramen zur Untersuchung heran, in denen ausgeprägtere Mundart vorliegt. Wiederholt begegnen uns nämlich auch Stücke, in denen manche Rollen nur ab und zu ein dialektisches Wort aufweisen, also doch wenigstens dialektische Färbung tragen, wie die Bauern in M. Joh. Rudolf Fischers „Des Teuffels Tochter . . .“ (1624), in Joh. Mylius' „Germania

---

[1]) Das zeigen besonders die Sammlungen von Weinhold, Fr. Vogt, Aug. Hartmann, W. Pailler, Matthias Lexer u. a. m.



Luxurians" (1643), in Joh. Riemers[1]) „Die erlöste Germania" (1681) u. a. Übrigens kann solche dialektische Färbung natürlich auch unbewußt geschehen, wie das meines Erachtens in Simon Roths „Aluta" (1557)[2]) der Fall ist; hier läuft zwar der Bäurin Aluta hin und wieder ein schwäbisches Wort unter; dieselbe Erscheinung finden wir aber auch bei den andern Personen des Stückes. Der sonst so zuverlässige Joh. Bolte irrt hier, wenn er (ADB XXIX, S. 340) mit den Worten: „Die Bäurin Aluta läßt er (Roth) schwäbisch reden", zu der Annahme verleitet, daß es sich hier um ausgeprägteren Dialekt handle, und daß Aluta im Gegensatze zu den andern Personen des Stückes sich der Mundart bediene.

Ausgeschlossen bleiben hier auch die zahlreichen Fälle, in denen durch Entlehnung von Wörtern oder Wendungen aus der dem Dialekt nahestehenden „Umgangssprache", ähnlich wie bei Anwendung der Mundart selbst, der Rede mehr Natürlichkeit verliehen werden soll, wie das Hermann Wunderlich in seinem Buche: „Unsere Umgangssprache in der Eigenart ihrer Satzfügung" (Weimar und Berlin 1894)[3]) auch für die klassischen Dramen Goethes und Schillers nachgewiesen hat. Ich fasse ferner „Dialekt" bzw. „Mundart" nur im engeren Sinne und verstehe darunter die Sprechweise der einzelnen deutschen Landschaften; infolgedessen bleibt von mir unberücksichtigt die Sprache einzelner Klassen der Bevölkerung; so die Judensprache[4]), die im 18. Jahrhundert ziemlich häufig im Drama Verwendung fand[5]), besonders auch in der Zeit der Stürmer und Dränger (z. B. der Jude in H. Leop. Wagners „Die Reue nach der Tat" (1775), Aaron in Lenz' „Die Soldaten" (1776), Itzik, Schummel und Mauschel in Maler Müllers „Fausts Leben. Erster Teil" [1778]).

---

[1]) Vgl. J. Göckeler: Ein Marburger Dramatiker des 17. Jahrhunderts. Marburg 1892, S. 11.

[2]) Ex.: Innsbruck.

[3]) Vgl. dazu: Max Koch, in den „Berichten des Freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M."; Neue Folge, Bd. 11 (1895), S. 253 ff.

[4]) In sprachlicher Hinsicht vgl. hierzu Jacob Gerzon: Die jüdisch-deutsche Sprache, eine grammatisch-lexikalische Untersuchung ihres deutschen Grundbestandes. Heidelb. 1902.

[5]) H. Carrington: Die Figur des Juden in der dramat. Literatur des 18. Jahrhunderts. Heidelb. 1897. Oskar Frankl, der Jude in den deutschen Dichtungen des 15., 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig 1905.

Selbstverständlich bleibt auch die Verwendung fremder Sprachen im deutschen Drama unerörtert. Da diese aber meist zur Erreichung derselben Zwecke wie die deutschen Dialekte herangezogen wurden (so zur Kennzeichnung der Heimat, zur Erzielung komischer Wirkungen), möchte ich darüber wenigstens kurz einiges bemerken. Bereits um 1570 scheint am Kasseler Hofe ein zweisprachiges Stück entstanden zu sein (Lyncker: Gesch. des Theaters und der Musik in Kassel, S. 229f.)[1]); 1611 schrieb Markgraf Moritz eine „Comoedia penteglottis", „Sophomoria" (Goedeke II², S. 523); auch Frischlin hatte sich im „Julius Redivivus" und in „Phasma" bereits mehrerer Sprachen[2]) bedient; in viel stärkerem Grade tut das Joh. Valentin Andreae im „Turbo" (1616)[3]), wo neben Hochdeutsch, einigem Niederdeutsch und Kauderwelsch sich auch Lateinisch, Griechisch, Französisch, Hebräisch (sogar mit hebräischen Lettern geschrieben) findet; ähnlich kommt in Mylius' „Germania Luxurians" (1643) in drei Interszenien Französisch und in einem Spanisch zur Anwendung.[4]) Auch die Sprache der deutsch-radebrechenden Ausländer bleibt unberücksichtigt. Sie findet sich schon in der Übersetzung des lateinischen Julius Redivivus von Nicod. Frischlin durch seinen Bruder Jacob (übersetzt 1592; Ex.: Breslau), wo der Franzose „Allobrox" in ihr spricht; aber erst durch Lessings Riccaut de la Marlinière wurde dies Mittel auf der Bühne heimisch.[5])

Schließlich soll meine Untersuchung eine literargeschichtliche sein, weshalb rein sprachliche Fragen im wesentlichen keine Berücksichtigung finden; im allgemeinen bemerke ich schon hier, daß die jeweilig angewandte Mundart in den meisten Fällen nicht unbeeinflußt vom Hochdeutschen ist, daß sich vielmehr nicht selten gar manches hochdeutsche Wort mit eingeschlichen hat, eine Erscheinung, die indes um so weniger zu verwundern ist, als ja die älteren Dramatiker meist „ge-

---

1) Vgl. dazu J. Goeckeler a. a. O., S. 11.

2) Im „Julius redivivus" der lateinischen, französischen (Allobrox) und italienischen (Caminarius) Sprache, im „Phasma" der lateinischen und deutschen.

3) Ex.: Breslau, Stadtbibl.

4) Goeckeler, S. 11.

5) Vgl. Goedeke IV² S. 24.

bildete" Geistliche und Magister waren, die der unverfälschten im Volke gesprochenen Mundart doch mehr oder weniger fernstehn mochten.

Leider vermochte ich zwei der für meine Untersuchung in Betracht kommenden Dramen nicht ausfindig zu machen: Joachim Lesebergs „Susanna" (1609) und Christian Roses „Teophania" (1646).

Lesebergs Drama konnten schon Goedeke[1]) und Pilger[2]) nicht finden. Das Stück ist nur aus Freieslebens Nachlese zu Gottscheds „Nötigem Vorrat", S. 22, bekannt. Freiesleben bemerkt dazu u. a.: „Das Stück ... ist in Versen geschrieben und zwar großenteils in plattdeutscher Mundart, indem zween Mecklenburger Bauern mit aufgeführt werden und fast in allen Szenen vorkommen." Ob dieses Stück nicht vielleicht bloß eine Umgießung von Herzog Julius „Susanna" in Verse ist, ähnlich der des später zu besprechenden Georg Pondo?

Über Christian Roses mir ebenfalls unbekannte „Teophania" (Berlin 1646) vgl. ADB XXIX, S. 174, wo Joh. Bolte, der das Stück offenbar aus eigener Anschauung kennt, darüber u. a. folgendes sagt: „Einige Abwechselung bringen die eingestreuten Kirchenlieder, die teilweise niederdeutschen Zwischenspiele der Narren Jödel und Joebken und die nach holländischem Muster eingelegten lebenden Bilder."

Bei den meist sehr seltenen, oft nur in einem einzigen Exemplare erhaltenen (oder wenigstens bekannten) Dramen gebe ich an Ort und Stelle die Bibliothek an, deren Exemplar ich benutzte; auch wo deren noch mehrere vorhanden sind, verzeichne ich nur das Exemplar, das mir zur Verfügung stand.[3])

---

[1]) „Römoldt": Ein Beitrag zur Gesch. d. deutsch. dramat. Literatur des 16. Jahrhunderts, in der „Zeitschrift des histor. Vereins für Niedersachsen", 1852, S. 394.

[2]) Zeitschr. f. deutsche Philologie XI, S. 135.

[3]) Wenn ich mich auch nicht der Hoffnung hingeben darf, alle für meine Arbeit in Betracht kommenden, die Mundart verwertenden hochdeutschen Dramen gefunden zu haben, denke ich doch wenigstens eine für die Beurteilung der ganzen Frage ausreichende Grundlage zu bieten.

B. Ergebnisse der Untersuchung.

Die deutsche mundartliche Dichtung hat sich im 19. Jahrhundert in der Literatur eine bedeutende Stellung errungen.[1]) Neben zahlreichen kleineren Gedichten, Schwänken (z. B. von Fr. Stoltze) und Dorfgeschichten, wurden auch mit Erfolg Balladen (z. B. von F. v. Kobell), Lustspiele (Arnold, K. Malß, Holtei, Raimund), epische Dichtungen (Reuter, Philo von Walde), Romane (Reuter, John Brinckman) in der Mundart abgefaßt; und mehr und mehr hat sie sich auch im ernsten Drama einen Platz gesichert. Allen voran steht hier Gerhart Hauptmann, der, angefangen von seinem Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang" in der Mehrzahl seiner Stücke die Mundart in den Dienst des Dramas stellt.

Die Dichter waren sich des Vorteils bewußt, den die Anwendung der Mundart in sich birgt: Ursprünglichkeit, Naturwahrheit und Reichtum des Ausdrucks gegenüber einer unleugbaren Verarmung des schriftlichen Ausdrucks im Hochdeutschen; ohne Frage „wird die Schriftsprache um so ungeschickter, je mehr sie dem Dasein niedrer Schichten des Volks ihre Aufmerksamkeit zuwendet, je mehr sie das kleine Leben darstellen will, je mehr sie auf derbe, auf komische Wirkung ausgeht.[2]) „Für die kleinen und kleinlichen Gefühlsäußerungen des täglichen Lebens, die in Ausdrücken des Ärgers und der Freude, in Scheltwörtern, Flüchen und Jauchzern, in zärtlichen Schmeichelworten laut werden, ist die Schriftsprache zu arm an sinnlichen, kräftig abgestuften Bezeichnungen." [3]) „Den Anfang mit der Verwendung der Mundart," sagt Behaghel, „hat das Drama gemacht." [4]) Gerade in ihm setzt die Mundart helfend ein; und dieses ihres Vorzugs sind sich die Dichter schon früh bewußt geworden und wandten sie daher in geeigneter Weise an, zuerst in der zweiten Hälfte des 16. Jahr-

---

[1]) Vgl. dazu u. a. Wilh. Kahl: Deutsche mundartliche Dichtungen, Prag, Leipzig und Wien 1901 (Einleitung). — Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur. 2. Aufl. Leipzig 1904. II, 456 f.

[2]) Behaghel, Schriftsprache u. Mundart, Gießen 1896, S. 10.

[3]) Hauffen: Die deutsche mundartliche Dichtung in Böhmen", Prag 1903, S. 3.

[4]) Behaghel: Die deutsche Sprache 2. Aufl. Leipzig 1902. S. 71.



hunderts. Daß aber außerdem auch ausländische Vorbilder in dieser Hinsicht auf die Dichter einwirkten, wird man kaum abstreiten. So hat meines Erachtens sicher auf die Verwendung der Mundart im deutschen Drama des 16. Jahrhunderts Einfluß ausgeübt die damals wieder neubelebte und eifrig gepflegte antike Komödie. Schon Theokrit ließ seine sizilischen Hirten sich nicht hochgriechisch, sondern sizilisch-dorisch unterreden;[1]) aber vor allem Aristophanes verwendet mit Vorliebe Personen, die im Dialekt sprechen, wie den Megarer oder den Peloponnesier, auch radebrechende Fremdlinge, wie den Perser Pseudartabas, den skythischen Bogenschützen,[2]) eine Verschiedenartigkeit von Sprachen und Mundarten, die übrigens Voß seinerseits in seiner Übersetzung dieses Dichters durch deutsche Mundarten trefflich wiedergegeben hat.[3]) Ebenso bediente sich die comoedia palliata des Dialekts: so sprechen in Plautus' „Poenulus" der Fremdling Hanno, die Magd und ihr Bube punisch.[4]) Und gerade dieses Beispiel ist ein sicheres Zeugnis dafür, daß tatsächlich wenigstens in einem Falle eine, wenn auch nur mittelbare Beeinflussung des deutschen Dramas durch das antike hinsichtlich der Anwendung der Mundart stattgehabt hat: In Jac. Ayrers „Julius redivivus" spricht der „Sophoisch Krämer" nd. Und warum? Weil in Ayrers Vorlage, dem Drama gleichen Titels von Frischlin, der dem „Sophoischen Krämer" entsprechende Kaufmann als Ausländer französisch spricht; Frischlin aber hat seinerseits den Stoff seines Dramas eben dem „Poenulus" des Plautus entnommen, wo der dem französischen Kaufmann entsprechende Punier seine Heimatssprache redet. So steht hier Ayrer, wenn auch wohl unbewußt, unter dem Einflusse der Antike.

Möglicherweise haben auch gleichzeitige ausländische Literaturen auf die Heranziehung der Dialekte im deutschen Drama eingewirkt. Wenn sich darüber auch keine volle Sicherheit gewinnen läßt, dürfte doch ein kurzer Ausblick auf die anderen bedeutenderen Literaturen, wenigstens des 16. Jahrhunderts, das

---

[1]) Radlof: Die Anwendung der Volksmundarten auf Bühnen, in seinen „teutschkundlichen Forschungen", Bd. 2, 1826, S. 130.

[2]) Spengler: Der verlorne Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts. Innsbruck 1888, S. 61.

[3]) Radlof, S. 130.

[4]) Spengler, S. 61.

ja im hochdeutschen Drama zuerst die Mundart verwendet, nicht überflüssig sein. In Italien war im 16. Jahrhundert der Dialekt ein allgemein beliebtes Hilfsmittel im Drama.[1]) Neben der gelehrten Komödie blühte damals besonders die bäuerliche Farce in Toskana. Zuerst nur einfache Zwischenspiele der geistlichen Schauspiele, wurden diese Farcen allmählich zu besonderen Stücken ausgebildet. Die Hauptperson darin bildete der Bauer, wie er wirklich war, und er redete daher in der Mundart. Ein Beispiel ist die „Catrina" des Francesco Berni (1498—1535), in der zwei Bauern aus San Casciano im Dialekt ihrer Heimat reden. Die bekanntesten unter den Verfassern ländlicher Farcen sind: Nicolò Campani (1478—1532 [?]) und Pier Antonio della Stricca, deren Liebe, Streitigkeiten usw. behandelnde Farcen gleichfalls teilweise im Dialekt geschrieben sind. Weiter seien erwähnt die Dialekt-Lustspiele des Paduaners Angelo Beolco (1502—1542) und seines Nachahmers Andrea Calmo (gest. 1570), der in seinen Lustspielen sogar mehrere verschiedene Dialekte und außerdem noch verschiedene fremde Sprachen (Griechisch, Deutsch, Slavisch!) verwendete. Endlich fand auch in der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Oberitalien entstandenen improvisierten Komödie (Comoedia dell' arte) der Dialekt Benutzung. Hermann Grimm (Fünfzehn Essays, Neue Folge, Berlin 1877, S. 151) erwähnt bei Besprechung der Dialektdramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig ebenfalls die häufige Verwendung der Mundart auf der italienischen Bühne, fügt dem aber noch hinzu, daß auch in Frankreich die Mundart im Drama in Bauernrollen schon früh beliebt war. Auch in der spanischen Literatur ist der Dialekt bereits im 16. Jahrhundert im Schauspiel zu bestimmten Zwecken herangezogen worden. So sagt Georg Ticknor[2]) z. B. von zwei Stücken des Bartolomé de Torres Naharro (Anfang des 16. Jahrh.), daß das eine („Serafina") in vier (Latein, Griechisch, Kastilisch, Valencianisch), das andre gar in sechs verschiedenen Sprachen bzw. Dialekten verfaßt gewesen sei, und ferner von Calderons

[1]) Vgl. B. Wiese u. E. Percopo: Gesch. der italien. Literatur. Leipzig und Wien 1899, S. 313 ff.

[2]) Gesch. der schönen Literatur in Spanien; deutsch mit Zusätzen herausgeg. von Nik. H. Julius. Neue Ausg. 2 Bände, Leipzig 1867; I, 240.

Lustspiel „Cephalus und Procris“, daß der Verfasser darin, „in der Sprache des geringen Volkes“ ein älteres und gelungenes von ihm selbst herrührendes Stück (Zelos ann del aire matan) parodiere. Daß auch in England der Dialekt bzw. die fremden Sprachen den Dramen jener Zeit nicht fremd waren, zeigen uns Shakespeares „Heinrich V.“, in welchem der schottische Kapitän Jamy und der irländische Kapitän Macmorris ein stark dialektisch gefärbtes Englisch sprechen[1]), welches Aug. Wilh. Schlegel in seiner Shakespeare-Übersetzung sehr charakteristisch in dialektisch gefärbtes Hochdeutsch übertragen hat, sowie „Die lustigen Weiber von Windsor“, in denen der Walliser Pfarrer Evans und der französische Doktor Cajus gebrochenes Englisch sprechen[2]); Schlegel hat dementsprechend beide als radebrechende Deutsche gezeichnet.

Die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beginnenden Versuche, dem hochdeutschen Drama die Mundart dienstbar zu machen, erstrecken sich dann durch das ganze 17. Jahrhundert; nur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (vor der Zeit der Stürmer und Dränger), scheint ein Rückschlag eingetreten zu sein.[3]) Außerhalb des Dramas ist die Mundart im 16. und 17. Jahrhundert nur spärlich in der Dichtung benutzt worden: umfassenderen Gebrauch hat damals von ihr nur Lauremberg in seinen vier niederdeutschen Scherzgedichten gemacht. Sonst findet sie sich bloß in kleinen lyrischen Gedichten Simon Dachs „Anke van Tharau“), mit Vorliebe in Begrüßungen, die bei Hoffesten Bauern in den Mund gelegt wurden: Beispiele dafür liefern Weckherlin: „Der schwäbische Bauren Kartell[4]) und Georg Schoch: „Bäurischer Auffzug auff den Einzug Ihrer Fürstlichen Gnaden von Alten-Burg“ („Poetischer Lust- und Blumengarten“, Leipzig 1660, Nr. 23).

Der Anteil der einzelnen Landschaften ist im Drama sehr verschieden: der Löwenanteil fällt auf Niederdeutschland, während

---

[1]) Vgl. Wilh. Oechelhäuser: Einführungen in Shakespeares Bühnendramen. Minden i. Westfalen, 3. Aufl. 1895, S. 40.

[2]) Oechelhäuser, S. 210.

[3]) Eine Tabelle am Schlusse dieser Arbeit, welche die die Mundart verwertenden hochdeutschen Dramen in chronologischer Reihenfolge aufführt, soll vollen Überblick gewähren.

[4]) Weckherlins Gedichte, hrsgb. von Herm. Fischer, Tübingen 1894, I, 70f. (Stuttg. lit. Verein Bd. 199).



Mittel- und noch mehr Oberdeutschland spärlicher bedacht sind.[1]) Nur das Schwäbische ist auf oberdeutschem Gebiete häufiger vertreten.

Die mundartigen Bestandteile hochdeutscher Dramen der älteren Zeit haben bislang ziemlich wenig Beachtung gefunden: Außer Th. Gaedertz' ausführlicherer Darstellung des Hamburger Dramas gab es bislang nur einige kurze Überblicke über dieses Gebiet, wie sie Behaghel in „Schriftsprache und Mundart" für das deutsche Drama im allgemeinen, Holder für den schwäbischen Dialekt auf der Bühne der älteren Zeit (Holder, S. 13) nur tabellarisch und nicht ohne Lücken gegeben hat. Im Zusammenhange aber mit dieser geringen Beachtung, welche der Dialekt im hochdeutschen Drama der älteren Zeit bisher gefunden, steht eine gewisse Oberflächlichkeit und Ungenauigkeit in der Anschauung jener Verhältnisse: Die landläufige Ansicht war seither, daß es im 16. und noch im 17. Jahrhundert üblich war, in die steifen hochdeutschen Dramen dialektische Zwischenspiele ohne weiteren Zusammenhang mit dem hochdeutschen Teile, einzuschieben, nur den Bauer und allenfalls den Narr im Dialekt reden zu lassen, und zwar einzig in der Absicht, komisch zu wirken. So sagt z. B. Goedeke (Grundriß II², 329) in dem Kapitel „Das Schauspiel der Reformationszeit": „Zu den heiteren Zwischenspielen benutzten die Dichter den platten Dialekt ihrer Gegend, selbst in der Schweiz[2]), auch in Thüringen (Nr. 222, 244, 245, 251) und der Lausitz (199), vorzüglich in Niederdeutschland (366, 368, 334—339, 356, 358a, 359), wo der übliche Gebrauch zweier Sprachen die Schattierung begünstigte." Wir werden aber sehen, daß diese Bemerkung manche Oberflächlichkeiten und Irrtümer enthält. So ist, um das schon hier wenigstens kurz anzudeuten, in Nr. 251 (Kiels: Davidis effugium, 1620) die Dialektpartie nicht „heiterer", komischer, sondern durchaus ernster Natur (Herzlosigkeit, Roheit), auch in 244 (Martin Böhmes „Acolastus", 1618), und ebenso in mehreren unter 334 bis 339 (Pondo) bezeichneten Dramen sind teilweise wenigstens

---

[1]) Vgl. Behaghel: Der Gebrauch der Zeitformen im konjunktivischen Nebensatze des Deutschen. Paderborn 1899, S. 48.

[2]) Beispiele hierfür bleibt Goedeke schuldig; mir selbst sind aus diesem Zeitraume keine bekannt geworden.



die Dialektpartieen ernst oder idyllisch, wie denn auch die in der Mundart redenden Eltern der Griseldis in gleichnamigen Drama und die Friedeberts im „speculum puerorum“ von Pondo, ferner sämtliche Rollen in 246 (Hanenreyerey, 1618) und die Dialektpartieen in 251 (Kiels „Davidis effugium“) und 359 (Loccius' Acolastus) im Zusammenhange mit der Handlung stehen, so daß für sie die Bezeichnung „Zwischenspiele“ nicht angebracht ist. In dem unter 245 verzeichneten „Josephus“ von Balthasar Voidius (1618; Ex.: Hannover) habe ich überhaupt keine dialektischen Partieen finden können.[1])

Auch Friedr. Kluge teilt die landläufige Ansicht über die Verwendung der Mundarten, wenn er[2]) behauptet, daß („bereits vor Schluß des 16. Jahrhunderts“) im Drama Niederdeutschlands „nur Rüpelszenen“ noch sich im heimischen Dialekt bewegten. Diese Behauptunge machte bereits Freybe in seinem Neudruck von Schlues später zu besprechendem „Isaac“ (1607) hinfällig, indem er zeigt, daß in diesem Stück gerade die ernstesten und rührendsten Szenen niederdeutsch abgefaßt sind; ich selbst werde noch mehr Beispiele bringen, die gegen Kluges Ansicht sprechen.[3])

---

[1]) Auch an einer andern Stelle laufen Goedeke in dieser Hinsicht Irrtümer unter: Im Grundriß III, 210, sagt er bei den Dramen vom 30jähr. bis zum 7jähr. Kriege: „Beliebt war, wie schon am Ausgang der vorigen Periode, die Verbindung eines volksmäßigen, in der landüblichen Sprache verfaßten, mit dem hochtrabenderen hochdeutsch und neukünstlich abgefaßten Spiele: Mischspiele dieser Art lieferten Stapel, Beckkh, Schuster und Gryphius.“ Von Beckkh führt Goedeke, S. 222 vier Dramen an, deren drei mir zugängliche: „Erneuerte Chariclia. (1666), „Schauplatz des Gewissens“ (1666) und „Polinte oder die klägliche Hochzeit“ (1669) — alle drei Stücke befinden sich in der Königl. Bibl. zu Berlin — die Mundart nicht verwenden. Auch ADB XLVI, S. 344 erwähnt nichts von Verwendung des Dialekts in Bekkhs Dramen. Von Michael Schuster erwähnt Goedeke, S. 223, zwei Stücke: „Bestrafte Verläumdung und belohnte Gottesfurcht“, 1668 (Ex.: Straßburg) und „die in der Frembde erworbene Lavinia“ 1674 (Ex.: Stuttgart). Hier konnte ich ebenfalls keine dialektischen Partieen finden.

[2]) „Von Luther bis Lessing; sprachgeschichtliche Aufsätze.“ 4. Aufl. Straßburg 1904, S. 121.

[3]) Kluge laufen auch noch andere Irrtümer bei Erwähnung der Dialektdramen unter, die hier ebenfalls in diesem Zusammenhange berichtigt werden mögen. S. 121 bezeichnet er die dialektischen Szenen

Ähnlich einseitig urteilen auch Joh. Bolte und Weinhold über den Zweck der Mundart im älteren Drama: Joh. Bolte[1]) sagt von dem niederdeutschen und schwäbischen Dialekt in den Bauernzwischenspielen, daß er „von den Gebildeten lediglich zu komischen Zwecken" herangezogen worden sei, und Weinhold[2]) von dem Dialekt in den Dramen vom Ende des 16. Jahrhunderts an, daß er von den Dichtern angewandt sei, „um die komischen Mittel der Volkssprache kräftiger zu brauchen."

Nur ganz vereinzelt finden wir gelegentlich eine Bemerkung, daß ein bestimmter Einzelfall sich der Schablone nicht füge, so z. B., wenn Behaghel (Schriftspr. und Mundart, S. 10) von dem sogen. Berliner Weihnachtsspiel (1589) sagt, daß darin die Hirten im Dialekt sprächen, „ohne daß eine komische Wirkung beabsichtigt wäre", oder wenn Joh. Bolte (S. 7) von Pondos Griseldisdrama gesteht, daß sich darin „reizvolle Szenen aus dem Bauernleben ohne satirisch grobianischen Zug" fänden. Indes scheint es mir überhaupt eine mißliche Sache zu sein um die Annahme der Verwendung des Dialekts zu komischen Zwecken. Die Sprache, auch die Mundart, hat meines Erachtens an sich nichts mit Komik zu tun. Man hat offenbar lediglich aus dem Umstande, daß der Dialekt, wie man übrigens wiederum irrtümlich annahm, nur in den der Situation nach komischen Zwischenspielen verwendet wurde, geschlossen, daß der Dialekt die komische Wirkung habe hervorbringen bezw. verstärken sollen Diese Folgerung ist aber anfechtbar. Man übersah, daß diese Zwischenspiele Bauernspiele waren, in denen der Dialekt wohl bloß den Bauern als solchen kennzeichnen, also lediglich naturalistische Zwecke verfolgen sollte. Zudem betonen einige Dichter in den Vorreden zu ihren Dramen ausdrücklich, daß sie nur

---

in Göbels „fart Jacobs . . ." (1586) als niederdeutsch, während sie in Wirklichkeit in schlesischer Mundart abgefaßt sind (vgl.: „Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde", hrsg. v. Prof. Dr. Th. Siebs, Heft XIII, Breslau 1905). Ebenso irrt Kluge sich, wenn er von Rists „Das friedewünschende Deutschland" (1647) sagt, es fänden sich darin komische Szenen in niederdeutscher Sprache"; dieses Stück ist ganz hochdeutsch; dagegen finden sich mundartliche Szenen in Rists „Perseus", den Kluge nicht erwähnt.

[1]) Der Bauer im deutschen Liede, Berlin 1890, S. 8.

[2]) Das Komische im altdeutschen Schauspiel, Berlin 1865, S. 2.

naturalistische Absichten mit der Heranziehung der Mundart im Auge haben, so z. B. Cuno (Vorrede zu seiner Christkomödie, 1595): „Das ich etliche Schaffknecht Sechische, etliche Thüringsch lasse reden, ist nicht geschehe, als ob ich derselben Landarth mit iren sprachen verspotten wolt, sondern das Christliche Obrigkeit verstehe, das eben im Land zu Sachsen aller örter ein gemeine Landklage sei über die Schäffer, das sie es so treiben, wie allhier Spielsweise fürgemahlet wird und hiervon ursach nemen, das armen Unterthanen, die der Obrigkeit allerley Zinß, Schoß, Schätzung, Rent und Dienst verrichten müssen, ihre Feldfrüchte nicht so jemmerlich und so mutwillig von bösen buben verderbet werden . . .“

Rist (Vorrede zu „Perseus“, 1634): Er entschuldigt sich, daß er „den Legibus Tragoediarum“ zuwider fast gar zu lustige Aufzüge darunter gemischt habe; aber er habe damit dem „gemeinen Manne vornehmlich gratifizieren und dienen“, „mit nichten“ aber dieses oder jenes Landes „Sitten, Gebräuche, Sprache und Geberde“ dadurch „auffziehen“ wollen; und in der Zueignungsschrift des „Friedejauchzenden Deutschland“ vom 24. August 1653[1]), da in den Schauspielen vornehmlich der Welt Lauf, nebst ihren Sitten, Worten und Werken ausgedrückt und den Zuschauern vorgestellt werden solle, müsse man die Personen auch so reden lassen, wie es ihre Art mit sich bringe.

Am ausführlichsten legt seine Anschauungen dar: Christian Weise in seiner Vorrede zu „Lust und Nutz der Spielenden Jugend, Dreßden u. Leipz. 1690.“: „ . . . Ferner habe ich etwas gemerket, warum sich meine Comoedien nicht so gut im Buche lesen, als auff der Bühne praesentiren lassen. Denn es sind viel Personen, welche nicht den hochdeutschen accent, wie er im Buche stehet, behalten dürffen, sondern sie müssen sich nach dem Dialecto richten, der bey uns auch unter galanten Leuten in acht genommen wird. Wo sie das nicht tun, so kommen die meisten Sprichwörter und andere scharfsinnige Reden gar todt und gezwungen heraus. Es ist bekand, daß man insgemein dafür hält, die Niedersächsischen Possen-Spiele praesentiren sich

---

[1]) Vgl. Schletterer: Das friedewünschende und das friedejauchzende Teutschland, Augsburg 1864, St. LXXX.

besser als die Hochdeutschen. Und wer die Ursache wissen wil, der mag nur dieses bedenken: Die Nieder-Sachsen bleyben bey ihrer familiären pronunciation, damit ist alles lebendig und naturell: hingegen die Hochdeutschen reden offt, als wenn sie Worte aus der Postille lesen sollten, damit werden dem Auctori die besten Inventiones verdorben. Soll das Sprüchwort wahr bleiben: Comoedia est vitae humanae speculum, so muß die Rede gewißlich dem Menschlichen Leben ähnlich seyn. Ein Cavallier, ein fürnehmes Frauenzimmer, ein liederlicher Kerl, ein gemeiner Mann, ein Bauer, ein Jude muß den accent führen, wie er im gemeinen Leben angetroffen wird. Bloß bey Fürstlichen Personen lässet man das gezwungene passiren. Denn die meisten Zuschauer sind nicht viel darbey gewesen, wo Fürsten und Herren zu reden pflegen, und also hilfft die fremde pronunciation darzu, daß sie sich was ungemeines darbey einbilden. Und derohalben, wer sich die Mühe nehmen kan, die Personen nach dem Dialecto wohl abzurichten, der wird mit seiner hochdeutschen Action den Plattdeutschen gar wol die Wage halten."

Noch ein weiterer Grund scheint mir im allgemeinen gegen die Annahme der Verwendung der Mundart zu komischen Zwecken zu sprechen: Nicht selten wechseln in ein- und derselben dialektischen Rolle in der Situation Komik und Ernst ab, oft in ein- und derselben Szene: da dünkt es mir zum mindesten gezwungen und unnatürlich anzunehmen, daß der Dichter jetzt mit dem Dialekt nur naturalistische, im nächsten Augenblick — noch in derselben Szene und in derselben Rolle — komische Wirkungen habe verfolgen wollen, und so fort in buntem Wechsel. Die Komik liegt eben hier bloß in der Situation, aber die Mundart braucht damit noch nichts zu tun zu haben. Wollten wir das wirklich annehmen, dann stünde ein Dichter wie Rist, gegen dessen Wahrheitsliebe an sich nichts einzuwenden ist, geradezu als Lügner da: denn er sagt in seinen Vorreden ausdrücklich, daß er durch den Dialekt nur naturalistisch schildern wolle: und doch wechseln ernste und komische Situationen in seinen Dramen ab: das ist aber meines Erachtens eben nur ein deutliches Beispiel dafür, daß die Mundart mit dem Inhalte, der Situation, nichts zu tun hat, ihre eigenen — lediglich naturalistischen — Zwecke verfolgt.

Wirklich berechtigt aber ist die Annahme, daß der Dialekt ein Mittel zur Komik sei, sobald er, wie häufig bei Julius v. Braunschweig geschieht, zur Hervorrufung von Mißverständnissen und Verdrehungen benutzt wird. Solche Beispiele finden wir aber außer bei dem braunschweigischen Herzoge nicht allzu häufig. Und daß die Mundart an sich schon komisch wirken soll, sind wir nur dann mit vollem Recht anzunehmen befugt, wenn der Dichter das ausdrücklich betont: Dafür ist mir aber nur ein einziges und noch dazu aus verhältnismäßig später Zeit herrührendes Beispiel bekannt:

Peter Spichtig (Vorrede zu seinem Dreikönigsspiel, 1668): „... hab ich in der Sprach mich in den fanten (= Possen) der grobheit (= groben Volkssprache), in den ernsthaften Dingen der gemeinen jetzlaufenden Theutschen Sprach (= Hochdeutsch) beflissen, damit ich jedem kopf ein Taugenden hut auflegte ...“

Dagegen sind wir berechtigt, die komische Verwendung der Mundart völlig in Abrede zu stellen, wenn schon die jeweilige Situation ernster, nichtkomischer Natur ist: davon werden uns aber zahlreiche, zugleich auch sprachlich wichtige Fälle begegnen. Bei Verwendung des Dialekts nur zu komischen Zwecken erscheint der Dialekt selbst verspottet, lächerlich gemacht, das Hochdeutsche als unbeschränkte Siegerin; sobald er aber zu rein naturalistischen Zwecken, ja sogar zu den ernstesten und rührendsten Stimmungen herangezogen wird, bedeutet das sprachlich noch den ernsten Kampf der Mundart gegen die alleinige Herrschaft des Hochdeutschen, gradezu den Kampf um Gleichberechtigung mit ihm. Solche Rollen, in denen, schon aus der Situation herauszuschließen, bei dem Dialekt, wie nachher ausgeführt werden wird, von Verwendung zur Erzielung komischer Wirkung gar nicht die Rede sein kann, sind z. B. die Bauern in Julius v. Braunschweig „Susanna“ in I, 3, 4; III, 5; IV, 5, 6, 7 mit ihren erfolglosen Beschwerden, ihren Klagen, ihrer Entrüstung über des Richters Midiam Ungerechtigkeit und Bestechlichkeit, die guten und die bösen Hirten in Cunos Christkomödie (1595), die Bauern mit ihren entsetzlichen Leiden, ihren Klagen in Christian Schoens „Komödie von des Patriarchen Isaacs Freyschaft“ (1595). Weitere Beispiele sind: die Klagen der Bauern über die Knechtung durch die Soldaten in Böhmes „Holofern“ (1618) (II, 5; V, 3), die grausame Herzlosigkeit und Ungerechtig-

keit der Bauern gegen den hungernden Soldaten im I. Zwischenspiel der „Hildegardis Magna" (1644), die Klage des Bauern über die Aussaugung und die Einquartierung in Schottelius' „Friedens Sieg" (1648), die Verteidigung der Wahrheit durch Niclas und der Unwahrheit und Betrügerei durch Hanß in Chr. Weises „Die beschützte Unschuld" (1678), noch im 18. Jahrhundert die gerechte Entrüstung der Frau Ehrlichen über die Schändung ihres Kindes in Luise Gottscheds Pietisterey im Fischbeinrocke (1736), die Roheit und Grausamkeit der Mörder in Maler Müllers „Golo und Genoveva" u. a.

Abgesehen von einer, wie mir scheint, nur mehr gelegentlichen Verwendung der Mundart zur Erzielung komischer Wirkungen, ist sie vor allem ein Mittel zur Erreichung bezw. Erhöhung der Lebenswahrheit, verfolgt naturalistische Zwecke, soll charakterisieren, individualisieren. So hat sie sehr oft die Aufgabe, den niedrigen Stand einer Person (z. B. des Bauern) zu kennzeichnen. Nicht selten soll sie ferner die fremde Herkunft oder die Stammesangehörigkeit einer Person anzeigen (wie z. B. bei dem ober- und dem niederdeutschen Postreuter in Fridericis „Tobias"). Auch die Eigenschaften eines Menschen können durch die Mundart stärker hervorgehoben werden, wie z. B. die Grobheit des Bauern in Kiels „Davidis effugium", oder die Herzlichkeit, Schlichtheit und Einfachheit der Eltern der Griseldis in Pondos Griseldisdrama. Das alles verrät eine gewisse Geschicklichkeit der Dichter in Anwendung des Dialekts als Mittel zur Erreichung bestimmter Wirkungen. Bisweilen aber ist diese Wirkung geradezu erstaunlich und zeugt für des Dichters feinste psychologische Beobachtungsgabe: Kunstvoll ist die Mundart z. B. in Schlues „Isaac" (1606) verteilt, wo grade die ergreifendsten Szenen der ganzen Handlung, in denen zum Herzen geredet wird, in ihr verfaßt, alles Schulmäßige dagegen, die eigentlich lehrhaften Teile hochdeutsch geschrieben sind. In Loccius' „Comoedia vom Ungeratnen ... Sohne" (1619) spricht Acolasts „Junge" Fürwitz hochdeutsch mit seinem Herrn, aber niederdeutsch mit den Bauern; ebenso ist es in Pfeffers „Esther" (1621), wo der Kanzleijunge Fürwitz hochdeutsch mit dem Kammerschreiber redet, aber niederdeutsch mit den Bauern. Das zeugt von sorgfältiger Beobachtung der Wirklichkeit: daß manche ungebildete Untergebene dem Vorgesetzten oder über-

haupt dem sogenannten Gebildeten, mancher Bauer dem Städter gegenüber möglichst hochdeutsch zu sprechen sich bemüht, während er, wenn er mit seinesgleichen redet, sich gehen läßt. Ähnlich bedient sich in Fridericis „Tobias" (1637) die Magd Mizba des Dialekts dem ebenso sprechenden Narren gegenüber, dagegen der hochdeutschen Sprache, wenn sie mit ihrer Herrin redet: feine Unterscheidungen, wie sie sich übrigens auch im modernen Drama bei Gerhart Hauptmann finden, in dessen „Biberpelz" z. B. der einfache Amtsschreiber Glasenapp hochdeutsch mit dem Amtsvorsteher, in der Mundart aber mit der Waschfrau Wolff (Anfang des 4. Aktes) spricht, wie denn ähnlich in „De Waber" der Kassierer Neumann mit den Webern schlesisch, mit seinem Chef Dreißiger hochdeutsch redet. Psychologisch überaus fein motiviert ist es auch, wenn in Martin Rinckarts „Monetarius seditiosus" (1625) im Anfange der 6. Szene des II. Aktes der Dichter den Bürgermeister von Orlamünd in der Mundart sprechen läßt, um, wie noch ausführlich darzulegen ist, den biederen, aber nervösen Mann in seiner Bestürzung und Ratlosigkeit ob der Nachricht von der unerwarteten Ankunft Luthers zu zeichnen.

Aus der Absicht, durch Anwendung des Dialekts die Lebenswahrheit zu erhöhen, ergiebt sich auch, daß er durchaus nicht bloß für den Bauern — wie meist angenommen wird — benutzt wurde. Daß in der Regel auch die Hirten im Dialekt sprechen, die ja dem Bauernstande angehören, ist begreiflich. Auffallend dagegen ist es, daß bisweilen in ein und demselben Drama die „Bauern" in der Mundart, die „Knechte" und „Mägde" aber, die doch eigentlich auch unter die „Bauern" zu rechnen sind, hochdeutsch reden: wie in Goebels „fart Jacobs" (1586), in Pondos Griseldisdrama, in seiner „Susanna", in Bertesius' „Hiob" (1603), in Joachim Lesebergs „Jesus duodecimus" (1610). Diesem scheinbaren Mangel an Folgerichtigkeit liegt aber, glaube ich, doch ein tieferer Sinn unter: Offenbar wollten die betreffenden Dichter die Knechte und Mägde als ständige Dienende höherer, gebildeter Personen (meist biblischer, wie des Abraham, Jakob u. a.), gleichsam von deren Bildung, von der Kultur, beeinflußt, in eine höhere Sphäre gerückt erscheinen lassen, dagegen die mit diesen „Gebildeten" gar nicht oder nur vorübergehend in Berührung kommenden und daher „ungebildeten" Bauern auch durch den

Dialekt als solche kennzeichnen. Ohne Zweifel ein ähnlicher Grund hat manche Dichter veranlaßt, den Narren hochdeutsch, die im selben Stücke auftretenden Bauern aber in der Mundart reden zu lassen, wie das der Fall ist bei Omichius (Comoedia von Dionysii Syracusani und Damonis und Pythiae Brüderschafft", 1578), bei Butovius („Isaac", 1600), Dedekind-Bechmann („Miles christianus", 1604), Joach. Burmeister („Der geoffenbarte Christus", 1605), Hollonius („Somnium vitae humanae", 1605), bei Pfeffer („Esther", 1621) u. a., während andre Dichter doch beide, den Narr wie den Bauer, ohne Unterschied in der Mundart redend einführen, so: Herzog Julius v. Braunschweig, Georg Pondo, Kaspar Schlue, Nendorf (Asotus, 1608), Friderici. Die erstgenannten Dichter lassen augenscheinlich den Narren, weil in der Umgebung und im Dienste höherer Personen (Fürsten, biblische Personen) stehend, von deren Bildung beeinflußt, als „gebildete" „Hofnarren" auch gebildet, also hochdeutsch sprechen, im Gegensatze zu den ungebildeten Bauern, wogegen die letztgenannten den Narr auf eine Stufe mit dem Bauer stellen, ihn als niedrige Person, mitunter geradezu als „bäurischen Tölpel" — im Gegensatze zum „Hofnarren" — zeichnen. Bezeichnend in dieser Hinsicht ist Julius v. Braunschweig, bei dem der Narr, weil Diener irgend einer niedrigeren Person (etwa eines Schenkwirtes) im Dialekt spricht, nur nicht in der „Comoedia von Vincentio Ladislao" (1594), wo Joh. Bouset Morio als „kurtzweiliger Rat des Herzogs" Siluester (also als „Hofnarr"!) hochdeutsch spricht; aus demselben Grunde redet der „Lackey" des höfisch eitlen Gecken Vincentius Ladislaus hochdeutsch, sowie Desperatus, der Diener des Edelmanns in der „Comoedia von einem Edelmann" (1594), während in demselben Stücke Joh. Bouset, der Diener des Abtes, einer Persönlichkeit, die in des Herzogs Augen offenbar keine zu bevorzugende Stellung einnimmt, dementsprechend in der Mundart redend — nicht als „Hofnarr" — eingeführt wird. Daß übrigens bei Herzog Julius der Narr gerade Holländisch, mit Niederdeutsch und Englisch gemischt, redet, während doch die Bauern in allen möglichen Dialekten sprechen, hat noch einen ganz besonderen Grund:[1]) damit wird zugleich auf die fremde Herkunft (England)

---

[1]) Vergl. Genée: Lehr- u. Wanderjahre des deutschen Schauspiels, Berlin 1882, S. 240.

dieser Figur hingewiesen, wie denn Joh. Bouset einmal (in der „Comoedia von einer Ehebrecherin“) ausdrücklich bemerkt, er sei ein „English Man“ und verstehe die deutsche Sprache nicht. Und sicher wollte der Herzog durch die Wahl der aus holländischen, niederdeutschen und englischen Elementen zusammengesetzten Sprache den Darstellern der Narrenfigur (englischen Schauspielern) ihre Aufgabe erleichtern. Ich möchte bei dieser Gelegenheit eine Folgerung ziehen: der Umstand nämlich, daß vor Julius v. Braunschweig in keinem Drama der Narr in der Mundart spricht (abgesehen von zwei Schauspielen des zu dem Herzog in engen Beziehungen stehenden und darum wohl von ihm schon beeinflußten Georg Pondo aus dem Jahre 1590), andererseits aber in den späteren älteren Stücken (16. Jahrhundert und Beginn des siebzehnten) der Narr, wenn er überhaupt im Dialekt spricht, sich nur des Niederdeutschen, nie einer mittel- oder oberdeutschen Mundart bedient, selbst wenn andere Personen desselben Stückes andere Dialekte sprechen (wie im „Speculum puerorum“ Pondos, 1596 u. a.), legt mir nahe anzunehmen, daß in allen diesen Fällen bewußte oder unbewußte Nachahmung des von Heinrich Julius gegebenen Beispiels vorliegt.

Wie S. 18 schon angedeutet, wird die Mundart infolge ihrer Bestimmung, zu charakterisieren und die Lebenswahrheit zu erhöhen, auch für andere Personen als für den „Bauer“ und den Narr verwendet, sie bleibt keineswegs auf die Zeichnung des „Bauern“ im engen Sinne beschränkt: erwähnt wurden schon die Postreuter in Fridericis „Tobias“; weiter sprechen im Dialekt der Gastwirt bei Omichius, der Antörffische Wirt in Pondos „Speculum puerorum“ (1596), der „Kröger“ in Dedekind-Bechmanns „Miles christianus“ (1604); der Fuhrmann in Kobers „Idea Militis vere Christiani“ (1607), in Lockes Verlornem Sohne (1619); Arbeiter und Handwerker: Mansfeldische Bergleute in Rinckarts „Der Eislebische Ritter“ (1613) und „Monetarius seditiosus (1625), Zimmermann, Schmied u. a. im „Prinz v. Arkadien“ (1701); ferner die Nachtwächter in des Herzogs Julius „Buler und Bulerin“ (1593), der Sophoisch Krämer in Ayrers „Julius Redivivus“, alte Weiber (Kupplerinnen) in Butovius' „Isaac“ (1600), in Fridericis „Tobias“; in Gryphius' Geliebter Dornrose. Im 18. Jahrhundert werden hin und wieder auch einfache „Bürger“ in der Mundart redend eingeführt, so in „Klugheit

der Obrigkeit..." (1705), in Kellers „Das in Sprichwörtern redende Schlesien" (1722), in Luise Gottscheds „Pietisterey . . ." (1736).

Wenn so im allgemeinen der Dialekt doch nur bei den niederen Schichten der Gesellschaft herangezogen wurde, so gibt es gleichwohl auch einige Ausnahmen: in Tobias Kobers „Idea Militis vere Christiani" tritt ein niederdeutsch sprechender „Fahnenjunker" (Wilhelm von Obernbeck) auf, in Schlues „Isaac" sprechen Abraham, Isaac u. a., ja sogar Jehova niederdeutsch, in Rinckarts „Monetarius seditiosus" (1625) spricht ein Bürgermeister vorübergehend thüringisch, in „Das in Sprichwörtern redende Schlesien" (1722) u. a. ein heruntergekommener Student schlesisch, und noch in Joh. Christian Brandes' „Hans von Zanow" (1785) macht es dem alten originellen Rittergutsbesitzer und Leutnant a. D. Hans v. Zanow ein besonderes Vergnügen, sich mit seinem Burschen Jürge in urwüchsigem Platt zu unterhalten.

Auch beschränken sich manche Dichter nicht auf Anwendung nur einer Mundart; nicht selten bedienen sie sich mehrerer verschiedener Dialekte in einem und demselben Stücke[1]), was ja im neueren Drama, z. B. Gerhart Hauptmann in seinem „Biberpelz" ebenfalls getan hat, wo sich neben Hochdeutsch auch Berlinisch, Schlesisch, ferner ein Gemisch von Schlesisch und Berlinisch und selbst die Kindersprache (Doktor Fleischers 5 jähriger Junge Philipp) findet. Neben rein naturalistischen Gesichtspunkten: die einzelnen, aus verschiedenen Gegenden stammenden Personen auch in ihrer Heimatssprache zu charakterisieren, leitete die älteren Dramatiker bei Anwendung verschiedener Dialekte in einem Stücke überhaupt die Absicht, dem Leser bezw. Zuschauer ein möglichst buntes, abwechselungreiches Bild zu bieten, die Mannigfaltigkeit der deutschen Stämme und ihrer Sprechweise zu zeichnen. Das letztere gibt Tobias Kober ausdrücklich als Zweck seiner Verwendung verschiedener Mundarten an, wenn

[1]) Auch außerhalb des Dramas wurden schon im Ausgang des 16. Jahrhunderts mehrere Mundarten zugleich in einer Dichtung verwertet: in H. W. Kirchhoffs „Wendunmut", (1. Aufl. 1563, hrg. v. Österley, Bd. 95—99 des Stuttg. lit. Ver.: hier sprechen gelegentlich fränkische und westfälische Bauernknechte (Bd. 95 des Stuttg. lit. Ver., S. 119 bezw. 120), Schwaben und Schweizer (ebenda, S. 244), ein niederländischer Wirt (ebenda, 246), ein „Brabender" (253), ein Braunschweiger (254 u. 255) in ihrer heimatlichen Mundart.

er in der Einleitung zur „Idea Militis vere Christiani comoedia..." (1607) sagt:

„Quodsi Boeotizans nostra auriga[1]) tuis auribus, utpote Atticismo[2]) assuetis durius quid, Belgicum vere idioma[3]) mollius quid sonare videbitur, utrumque munificentiae linguae patriae[4]) te condonaturum nullus dubito."

Bei Kober sprechen der Fuhrmann Hans schlesisch, ein Fahnenjunker niederdeutsch, ein General schwäbelnd. Aber er ist keineswegs der erste, der mehrere Mundarten in einem Stücke heranzieht. Schon bei Julius v. Braunschweig findet sich dieser Brauch, besonders in der ersten Fassung der „Susanna", wo außer Joh. Clant noch acht, in der „Comoedia von einem Wirte", wo außer der komischen Figur noch sieben in verschiedenen Mundarten sprechende Bauern auftreten. Weiter spricht in Pondos „Speculum puerorum" (1596) der Narr niederdeutsch, der Bauer thüringisch, ein Hirte schwäbisch und der Antörffische Wirt brabantisch; in der „Griseldis" (1590) die Bauern und der Narr niederdeutsch, die Eltern der Griseldis thüringisch, in seiner „Susanna" der Narr niederdeutsch, die Bauern thüringisch usw.

Wo wird nun die Mundart im Drama verwendet? Erwähnt wurde schon, daß nach der allgemeinen Ansicht die sogenannten Zwischenspiele den Zweck hatten, dem Dialekt Unterkunft zu gewähren, offenbar, weil die Dichter bei der immer weiter um sich greifenden Herrschaft des Hochdeutschen es nicht mehr gewagt hätten, in der Haupthandlung selbst sich der Mundart zu bedienen. Es ist wahr, daß die dialektischen Zwischenspiele, die mit der Haupthandlung gar nichts zu tun hatten, beliebt waren; aber man darf nicht übersehen, daß daneben in vielen Dramen die Dialektpartien wenigstens losen Zusammenhang mit der Haupthandlung vorkommen lassen. Das Wichtigste aber ist: in einer Reihe von Stücken stehen die mundartlichen Rollen sogar in vollem Zusammenhange mit der Handlung, sind ein unerläß-

---

[1]) „Der böotisch sprechende Wagenlenker"; gemeint ist der schlesisch redende Fuhrmann Hans.

[2]) „An den attischen (= hochdeutschen) Akzent gewöhnt."

[3]) Belgicum idioma = das belgische d. h. niederdeutsche Idiom (des Fahnenjunkers Wilhelm v. Obernbeck).

[4]) = Freigebigkeit, Reichtum, Mannigfaltigkeit der deutsch. Sprache.



licher Teil von ihr, ja in einigen Fällen sind es geradezu die Hauptpersonen, die sich der Mundart bedienen. Daß die Dichter den Dialekt oft wenigstens in den Zwischenspielen anwandten, geschah wohl aus folgender Ursache: sie waren sich der Steifheit und Gezwungenheit der Rede bewußt, wie sie durch die fest eingewurzelte Sitte, vor allem biblische Stoffe, die teilweise recht undramatisch waren, zu wählen und diese in strenge Rhythmen zu zwingen, sowie später durch die Steifheit des Opitzischen Hochdeutsch bedingt war. So sollten die in der Volkssprache abgefaßten Einlagen ein natürliches und befreiendes Gegengewicht geben; und sie sind nicht selten wirklich an Wert viel höher anzuschlagen, wie die hochdeutschen Teile der betreffenden Dramen: gerade in den dialektischen Stellen zeigt sich oft ein frischer, gesunder, echt volkstümlicher Zug, voll kernigen Volkshumors, eine dramatische Lebhaftigkeit und Wirksamkeit, wie wir sie in den steifen, leblosen hochdeutschen Abschnitten der Schauspiele der älteren Zeit meist vergebens suchen. Es ist sehr zu bedauern, daß diese erfreulichen, gesunden Keime zu einem volkstümlichen, „bürgerlichen“ Drama erstickt wurden durch die einseitig übertriebene alleinige Duldung des Hochdeutschen, wie sie besonders Opitz und seine Schule auf ihr Schild erhoben hatten.

Oft legten die Dichter die eben erwähnten Zwischenspiele zugleich auch aus praktischen und auf Natürlichkeit im Fortgang der Haupthandlung abzielenden Erwägungen unter, was manche auch ausdrücklich hervorheben: So z. B. Loccius (Vorrede zu seinem Verlornen Sohn, 1619): „Zudem so hat sich's auch nicht anders schicken wollen, dieweil inmittelst andere Personen sich umkleiden müssen, oder abwesend sonsten was gleichsam handeln oder vorhan, das interscenia dazwischen eingebracht werden müssen“ ... Herlicius gibt im Vincentius Ladislaus (1601) als Grund für die Einschiebung des Zwischenspiels (V, 2) an: „Damit die Personen etwas essen können“ (die vorhergehende Szene hatte nämlich mit der Ansagung eines Mahles geschlossen). Friderici (in seinem „Tobias“ 1637) gibt bei jedem Zwischenspiele den Grund seiner Einschiebung an: III, 1 (nach der Szene, in der Tobias von dem Fische erschreckt wird und Raphael ihm zu Hilfe eilt): „Interscenium, damit Tobias und Raphael zurechte kommen.“ IV, 6: „Dieses Interscenium muß derohalben alhier

mitsein, damit Gabel nicht so schleunig ankömpt.“ V, 3: „Damit Raphael und Tobias sich besser bereiten können.“ V, 6 „Damit die actiones in dieser Scena nicht zugeschwinde auffeinander folgen, muß dis Interscenium unterschiedlich immisciret werden.“

Diese Art der Verwendung der Zwischenspiele zeugt von einem Bestreben, die Handlung möglichst wahrscheinlich zu machen: Dinge auch im Drama nicht unmittelbar aufeinander folgen oder sich in zu kurzer Zeit abwickeln zu lassen, wenn sie es in der Wirklichkeit nicht können.

Das Zwischenspiel besteht meist aus mehreren Szenen, die vereinzelt in der Handlung verteilt sind, entweder am Schlusse der Akte, wie z. B. bei Dedekind-Bechmann, Pfeffer, Gryphius u. a., oder auch mitten in ihnen, wo die eben bezeichneten praktischen Erwägungen die Stelle ihrer Unterbringung zu bestimmen pflegten. Ein derartiges Zwischenspiel bildet sozusagen ein Drama im Drama. Mitunter finden sich mehrere Zwischenspiele in einem Stücke, deren jedes dann aber meist nur einszenig ist, wie z. B. in „Hildigardis Magnae comoedia“ (1644), die drei solcher Zwischenspiele ohne jeden Zusammenhang unter sich sowohl wie mit der Haupthandlung enthält. Vereinzelt findet sich auch nur eine einszenige Einlage, wie in Herlicius' Vincentius Ladislaus (V, 2), in Laurembergs „de Raptu Orythiae“ (1635). Nicht unerwähnt lassen möchte ich, daß gar nicht selten neben den dialektischen Zwischenspielen sich auch noch hochdeutsche in ein und demselben Drama finden: solche hochdeutsche Zwischenspiele neben den mundartlichen sind z. B. IV, 2 von Goebels „fart Jacobs“ (1586), wo zwei Knechte, II, 7 von Dedekind-Bechmanns „Miles christianus“ (1606), worin zwei Narren auftreten, II, 5 in Pfeffers „Esther“ (1621), ebenfalls mit zwei Narren, u. a.

Interessant ist der Charakter der mit der Handlung in keinem Zusammenhang stehenden heiteren Zwischenspiele: sie sind nämlich nichts anderes als — Fastnachtsspiele, was schon Bolte (a. a. O. S. 8) — wenn auch nur ganz beiläufig — erwähnt. Da etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts im allgemeinen die selbständigen Fastnachtsspiele aufhören, um diese Zeit aber unsere Zwischenspiele anfangen aufzutreten, haben wir in ihnen tatsächlich „die Nachfolger der alten Fastnachtspossen“, wie Bolte sie nennt, vor uns; die Fastnachtsspiele haben zwar

ihre Selbständigkeit verloren, leben aber weiter als Zwischenspiele in den ernsten, meist biblischen, Dramen. Daß unsere heiteren Interszenien wirklich die alten Fastnachtsspiele sind, dafür spricht zunächst die Gleichheit ihrer Themata: Verspottung der Bauern, ihre Trunksucht, Wirtshausszenen, Prügelszenen, der Bauern Schlauheit (sie betrügen die Städter), ehelicher Zwist u. ä., ferner der charakteristische Gruß beim Beginne des Spiels an das Publikum, der sich auch in den alten Fastnachtspossen, besonders den niederdeutschen, findet: „Godt gröte yuw, Heren allentsamen“ und ähnliche Begrüßungen; weiter sind ihr Charakter und ihre Anlage dieselben: sie sind meist mutwillig-ausgelassen. In einem Falle bin ich sogar in der Lage, eine teilweise geradezu wörtliche Übereinstimmung eines Zwischenspiels mit einem alten Fastnachtsspiel nachweisen zu können: es ist das Bauernzwischenspiel in Dedekind-Bechmanns „Miles christianus“ (1606), das ganze Partien aus dem im Anfang des 16. Jahrhunderts verfaßten Fastnachtsspiel von der Bauernbetrügerei, das im I. Bd. der Drucke des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung (hrsg. von W. Seelmann, Norden und Leipzig 1885) S. 21 ff. abgedruckt ist[1]), zum Teil wörtlich entlehnt. Schon der Anfang ist ähnlich:

Fastnachtsspiel.	Dedekind-Bechmann.
„Godt gewe yw einen guden dach altomalen!“	„Goen dach, goen dach gy framen Lüde, Beschere yw de Laive Gott altomale hüde.

Auch der Grund des Kommens der Bauern ist der gleiche:

Henneke Rane:	Die Bauern sagen, sie seien hergeschickt:
Ick schold vesen burn dat vastelauendes Beer halen.“	„Dat wy ylig schölln dat vastelavent Bäier halen.“

Ferner ist die Erwähnung der Schlauheit der Bauern beiden Spielen nahezu wörtlich eigen:

„Ein schalck stekt ock wol in einem simpln burn“.	„De Buren vorwar sindt nicht vnwyse doren, Se haffen den Schalck ock hinder den Oren.“

[1]) Auch im XXIX. Bd. des Stuttg. liter. Ver., S. 961 ff.

Wörtlich übereinstimmend sind die Erzählungen der Bauern von ihrer Betrügerei gegen die Städter:

Fastnachtsspiel.	Dedekind-Bechmann.
Henneke:	Drewes:
„Ja, ick had tway siden specks van einr vinnigen su,	„Eck hadde tway Specksyden vanner finnigen Suw,
Dar krech ick twe gude tunnen beers vör.	Da kreig eck twe Tonne Baͤirs vor.
	Kröger:
Vorwar ick dat ock wol seggen dör:	Vorwar eck dat seggen dör,
Wen de Börgers vaken wüsten, wat se eten,	Wen de Börger Offt wüsten, wat se eten,
De spise scholde en wol vordreten.“	De spiße scholde en wol verdreten.“
Ferner:	
Hans Meyer:	
„Ick vant nu einen doden hasen bi minen steͤge,	„Eck fand einen doden Hasen bym Stege,
De hadde wol achte dage dodt geweͤsen,	He was wol achte dage dodt wesen,
Noch schade ydt em nicht einen veͤsen.	Ed schade em avers nicht einen vesen.
Ick nam em dat yngeweide vth	Ick nam eͤm dat Ingeweyde outh
Vnd bestreck dat myt honerblodt	Vnd bestreck dat met Hoͤnerblout,
Und verkoͤffte eͤn noch tho fründe beͤde.“	Vnd verkoffte on noch lieke wol.“

Die ohne Zusammenhang mitten in ein hochdeutsches Drama eingestreuten Zwischenspiele hatten unleugbar einen großen Nachteil: sie mußten dem Zuschauer das Verständnis der Haupthandlung erschweren, wenn nicht überhaupt unmöglich machen. Es hat daher auch nicht an Opposition gegen diese Art Interszenien gefehlt, nicht an dem Bestreben, die Zwischenspiele in — wenn auch nur losen — Zusammenhang mit der andern Handlung zu bringen. Loccius (in der Vorrede zu seinem Drama vom verlorenen Sohne, 1619) weist ausdrücklich die zusammenhangslosen Einlagen zurück: Er spricht, wie schon erwähnt, von ihrer Beliebtheit, und fährt fort: „. . . wozu (zu den Interszenien nämlich) die Autores vielmahle Bawrenauffzüge, die keine verwand oder gemeinschafft mit den Comoedien haben, zu gebrauchen pflegen. Wann solches aber, wie menniglich nachgeben muß, sich nicht wol untereinander reimet, als habe ich solche schertz

oder auffzüge dazwischen einbringen wollen, die sich mit der vorhabenden Comoedia reimeten, der Hoffnung, es würde beydes dem Actori, sowol auch den Spectatoribus damit gedienet sein." Für unbedingt notwendig hält er indes die Einlagen überhaupt nicht, und es ist interessant, seinen Rat zu hören, den er diesbezüglich gibt; er fährt nämlich nach den eben zitierten Worten gleich fort: „Im fall aber jemandt mit einer solchen Catonischen ernsthafftigkeit angesehen were, daß er solchen zwar kurtzweiligen, aber dennoch nicht ungebürlichen schertz nicht lesen noch anhören möchte, der kan dieselben Scenen oder bletter fürbeyschlagen oder mag sie meinethalber wol gar außreissen, wil darumb keinen streit mit jemandt anheben." Locke steht mit seinem Bestreben, die mundartlichen Partien mit der Haupthandlung irgendwie zu verknüpfen, bei weitem nicht allein da. In einigen Fällen sind selbst die an und für sich keine Beziehung zur Handlung aufweisenden Zwischenspiele mit ihr dennoch dadurch verbunden, daß sie den Zweck haben, einen grellen Kontrast zu ihr zu bieten, wie die unerquicklichen Ehezwistigkeiten der Bauern in Butovius' „Isaac" (1600) und Schlues „Isaac" (1606) gegenüber dem friedlichen, gottwohlgefälligen Leben Abrahams und der Seinigen; oder sie schließen sich, wenn auch nur lose, an die vorhergehenden Szenen der Haupthandlung an, wie das Zwischenspiel V, 1 in Pondos „Griseldis", oder sollen die Handlung des Dramas ergänzen, Dinge weiter ausführen, die im eigentlichen Stücke nur allgemeiner dargelegt sind, wie die Soldatenszenen in Rists die Zustände und Wirren des dreißigjährigen Krieges behandelnden Schauspielen. Wir haben also in Rists Interszenien, streng genommen, schon keine reinen, völlig außer Beziehung zur Haupthandlung stehenden Szenen vor uns.

Es giebt aber auch eine ganze Reihe Fälle, wo — und das ist das Wichtigste — die dialektischen Rollen schon in vollem Zusammenhange mit der Haupthandlung stehen, einen wesentlichen Teil von ihr bilden, genau wie im modernen deutschen Drama; solche Rollen sind z. B.: Die Eltern der Griseldis in Pondos Griseldisdrama, die Eltern Friedeberts in desselben Dichters „Speculum puerorum" (1596), Abraham, Isaak, Jehova usw. in Schlues „Isaac", der Bauer und die Schweinehirtin in Herlicius' „Musicomastix" (1606), der niederdeutsche Fahnen-

junker in Kobers „Idea Militis vere Christiani", Knecht und Magd in Rollenhagens „Amantes amentes" (1609), die Bauern im „Indulgentiarius confusus" (1618) und im „Monetarius seditiosus" (1625) von M. Rinckart, der Knecht in Rists Depositionsspiel (1655), der falsche Prinz im „Prinz von Arkadien" (1701), der „Gemeinboth" in Stoppes Drama von 1732, der Leutnant in Brandes' „Hans von Zanow" (1785) u. a., ja Abraham und die Seinigen in Schlues „Isaac", Knecht und Magd bei Rollenhagen, der Knecht in Rists Depositionsspiel, der falsche Prinz im „Prinz von Arkadien", der Gemeindebote bei Stoppe, der Leutnant in Brandes' Stücke stehen geradezu im Mittelpunkte der ganzen Handlung, sind ihre Hauptpersonen. Mitunter finden sich aber in ein und demselben Drama neben den im Zusammenhange mit der Handlung stehenden dialektischen Rollen zugleich auch solche ohne Beziehung zu ihr, also reine Zwischenspiele, wie II, 7; III, 9; V, 1 in Pondos „Griseldis", ferner in Schlues „Isaac" u. a.

Endlich sei schon hier darauf aufmerksam gemacht, daß oft gerade die Dialektpartien der Schauspiele des 16. und 17. Jahrhunderts auch rein kulturgeschichtlich bedeutend sind. Wir sehen in ihnen das Leben und Treiben des deutschen Volkes im Spiegelbilde der dramatischen Literatur: wir lernen vor allem das Leben der Bauern kennen, ihre Leiden unter der Knute der Herren, die sie mit Lasten und Abgabeforderungen oft bis aufs Blut aussaugen (z. B. in Christian Schoens „Isaacs Freyschafft" [1599]; Nendorfs „Asotus" [1608]; Rinckarts „Monetarius seditiosus" [1625]; Schottelius' „Friedens Sieg" [1648]), ferner die Leiden der Bauern unter dem Übermute der Soldaten im Dreißigjährigen Kriege (z. B. in Böhmes „Holofern" [1618]; Fridericis „Tobias" [1637], in Rists Dramen), weiter Klagen über Teurung: daß man für teures Geld wenig und schlechte Ware bekomme (Böhmes „Tobias"), Klagen über die Faulheit und die Ansprüche des Gesindes (schon in Pondos „Speculum puerorum", 1596; in Böhmes „Acolast", 1618) und manche andere kulturgeschichtlich beachtenswerte Einzelheiten.

C. Sprachliche Hilfsmittel zur Erreichung bestimmter Wirkungen im Drama vor dem Auftreten der Verwendung der Mundart.

Weinhold[1]) weist darauf hin, daß man lange vor Schaffung einer Einheitssprache, schon im 13. Jahrhundert, auf die Eigentümlichkeiten der Dialekte aufmerksam gewesen sei (Renner: Bamberger Ausg. St. 245)[2]) und damals das Sächseln und Flämeln zum vollen Bilde lächerlicher Modebengel gebraucht habe, so z. B. im „Helmbrecht" (vgl. Haupts Zeitschr. IV, 346 ff.); im Drama indes vermag Weinhold diesen Brauch vor dem 16. Jahrhundert nicht nachzuweisen. Auch ich kann hier die bewußte Heranziehung der Mundart zu bestimmten Zwecken erst im 16. Jahrhundert, und zwar auch erst mit Beispielen aus dessen zweiter Hälfte, belegen.[3]) Gleichwohl bediente man sich auch schon früher im Drama nicht selten sprachlicher Mittel, um eine gewisse, meist komische, Wirkung zu erzielen: der fremden Sprachen, der Sprachmischung und des Kauderwelsch. Die Komik bei Anwendung fremder Sprachen beruht darauf, daß die so gesprochenen Worte von den andern Personen falsch verstanden und verdreht werden; das ist z. B. der Fall in der bei Mone („Altdeutsche Schauspiele", Quedlinburg 1841) gedruckten „Auferstehung Christi", wo S. 134 der Knecht Rubin die lateinisch gesungenen Worte der drei Marien falsch versteht, oder in Nr. XIX des II. Bandes der von O. Zingerle herausgegebenen „Sterzinger Spiele, nach Aufzeichnungen des Vigil Raber" (Wien 1886), wo ein Arzt auftritt: „Der artzt spricht und helt sich auf welsch manier" lautet die Bühnenanweisung; schon seine Haltung und der Klang seiner eigenartigen Sprache mußte komisch wirken; noch mehr aber, daß er von den andern fortwährend mißverstanden wird (so Vers 73, 128, 140 usw.). Der Sprachmischung bedient sich z. B. im 107. Stücke, Bd. 29 der Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahr-

[1]) Das Komische im altdeutsch. Schauspiel (Gosches Jahrb. f. Liter.-Gesch., Berlin 1865) I, S. 1—44.

[2]) Weinhold, S. 13.

[3]) Vgl. auch z. B. Behaghel: Die deutscke Sprache, S. 71. Gesch. der deutsch. Spr. in Pauls Grundriß I, 2. Aufl., Straßb. 1901, S. 674.



hundert (hrsg. von Keller im Stuttgarter literar. Ver.) der „Beschluß“ des Spiels (S. 850):

„Finis
Am fritag ist man kein schwinis.
In culo statt michi crinis.
Vis tu videre oportet te lumen habere.
Amen.
Katz sitzt uff dem tramen.“

Eine Art Kauderwelsch sprechen mitunter die Teufel; so im 111. Stück der Kellerschen Sammlung: Ein Schön Spil von Fraw Jutten, S. 902 und 904, wo ihre Reden offenbar zur Verstärkung des Schauerlichen der Situation, mit unverständlichen Worten untermischt sind; solches Kauderwelsch ist auch der Segensspruch Lucifers über seine Gesellen, ehe sie auf die Erde gehen, Jutta zu verführen:

„Olleid molleid prapil crapil morad
Sorut lichat michat merum serum rophat.“

Mit besonderer Vorliebe wurde auch die hebräische Sprache der Juden in den geistlichen Spielen schon sehr früh verwendet[1]), in einem Innsbrucker Osterspiel des 14. Jahrhunderts eröffnen die Juden ihre Ratsversammlung mit einem Chorgesang, der aus einem unverständlichen Gemisch von lateinischen und verdrehten hebräischen Worten besteht[2]), eine Tiroler Sammlung etwa aus dem Jahre 1500 enthält ein Himmelfahrtsspiel, worin der Archisynagogus einen Judenjüngling im jüdischen Jargon beten lehrt.[3]) Die Verspottung der Juden in ihrer Sprache findet sich auch in den Fastnachtsspielen: Im „Kaiser Konstantinus“[4]) (hrsg. von Keller im 29. Bd. des Stuttg. liter. Ver., 796 ff.), wo fünf Judenpaare in einem Jargon singen, der hebräisch, lateinisch und wie gar keine Sprache klingt; im „Herzog von Burgund“[5]) (Keller, S. 175) ruft der falsche Messias eine Menge hebräischer

---

[1]) Vgl. Weinhold: Das Komische im altdeutsch. Schauspiel. H. Karrington: Die Figur des Juden in der dramat. Literatur des 18. Jahrhunderts; Heidelb. 1897.

[2]) Karrington, S. 7; Kreizenach: Gesch. des neueren Dramas, I, S. 244 (1893).

[3]) Karrington, S. 8; Kreizenach, S. 244 ff.

[4]) Karrington, S. 8; Weinhold, S. 12.

[5]) Weinhold, S. 12.

Namen in einem Fluche aus, und der heidnische Richter spricht das Urteil in seltsamer Sprache, welche der Hofmeister sofort verdeutscht u. dgl. m. Müssen wir in all diesen Fällen überhaupt das Bestreben sehen, die Personen auch durch die Sprechweise zu charakterisieren, finden wir in Rebhuhns „Susanna" von 1536[1]) sogar den Versuch, die Sprache der kleinen Kinder nachzubilden[2]): in ihr redet Susannens Töchterlein Jahel. Als ihr Brüderchen den Vater beim Abschiede bittet, ihm etwas mitzubringen (I, 2), verlangt in kindischem Lallen auch Jahel danach:

„Mie auch, mie auch, lieb vate mein,
Bingt was, das gulden ist und fein."

Als ihre Mutter bei der Verleumdung durch die Ältesten in Klagen ausbricht (III, 3) fragt Jahel:

„We hat euch tan lieb memmelein?"

Und als der Scherge Giezi die Kleine tröstet, ihre Mutter werde schon wiederkehren, meint Jahel:

„Nee, nee, ye wed ye ettwas ton."

Endlich verspricht sie nach der Mutter Rückkehr, gleich ihrem Brüderchen, fromm und gehorsam zu sein."

„Ich auch wil fumb und thosam sein."

Damit bin ich bei den zu besprechenden Dramen angelangt.

D. Literargeschichtliche Würdigung der mundartlichen Bestandteile in den hochdeutschen Dramen vom 16. Jahrhundert bis gegen das Ende des achtzehnten.

I. Die Mundart im hochdeutschen Drama des 16. Jahrhunderts.

1. Dramen verschiedener Dichter.

Wahrscheinlich fanden sich schon in Frischlins verloren gegangener Komödie: „Der Weingärtner" (1577) dialektische

---

[1]) Hrsg. im 49. Bd. des Stuttg. lit. Ver.

[2]) Vgl. Genée, S. 164; Zeitschr. f. deutsche Philol., XI, S. 161. Wenigstens ganz leise angedeutet ist die Kindersprache noch in Goethes „Götz von Berlichingen" (I. Akt; Szene auf Schloß Jaxthausen; Anfang).



Partien.[1]) In der Vorrede zu „Helvetiogermani" (Strauß a. a. O., S. 110) sagt Frischlin, daß der „Pöbel" über die lateinischen Stücke murre, da er sie nicht verstehe, „und laut in deutscher Sprach' ein Stück" fordere. Es scheint nun, als ob Frischlin dem Verlangen des Volkes gleich in vollem Umfange habe genug tun wollen, nämlich durch ein rechtes Volksstück, „Der Weingärtner", von dem er (Eleg. ad Virg. Opp. P. ep. p. 84)[2]) sagt:

> „Est unus (mensis) misero ploranti fata colono, variis
> linguis plebeculaeque datus.
> Nam varios pinxit Comoedia libera mores,
> Plebejo quales cernimus esse gregi."

Nach diesen Worten ist wohl anzunehmen, daß unter „variis linguis" verschiedene deutsche Dialekte gemeint sind. Das Stück schilderte die Klagen des Landvolks über sein Mißgeschick (vielleicht mit Rücksicht auf die vorangegangene Teuerung), die aber zum Teil sehr lustig gewesen sein müssen.[3]) Die kecken Reden, die in diesem Stücke das Volk gegen die Obrigkeit führte, rechtfertigt Frischlin damit, daß es ja nur Reden seien, wie sie das Volk, wenn es ihm schlecht gehe, wirklich zu führen pflege.

Das früheste mir bekannte Drama mit bewußter Verwendung der Mundart ist: „Eine newe Comoedia von Dionysii Syracusani und Damonis und Pythiae Brüderschafft, darin der unterschied warer Trewer Freundschafft und falscher heucherley fein artig fürgebildet durch M. Franciscum Omichium Schulmeistern zu Güstrow. Gedr. zu Rostock" (1578).[4]) (Ex.: Göttingen.) Dieses das gleiche Thema wie Schillers Ballade „Die Bürgschaft"[5]) behandelnde Stück wurde 1580 auch in Berlin aufgeführt und von Georg Mauricius aus Wittenberg ins Latei-

---

[1]) Vgl. Dav. Fr. Strauß: Leben u. Schriften des Dichters und Philologen Nicodemus Frischlin. Frankf. 1856.

[2]) Strauß, S. 111.

[3]) Strauß, S. 111f.

[4]) Vgl. Gaedertz: Gabriel Rollenhagen. S. Leben u. s. Werke, Leipz. 1881 S. 83. Goedeke: Römoldt; in der Zeitschrift des hist. Vereins für Niedersachsen; 1852, S. 377. ADB 24, S. 349.

[5]) Über den Stoff vgl. Fr. Stadelmann: „Die Bürgschaft". Im Jahresbericht des K. K. Gymnasiums in Triest (1896), der aber S. 44 unser Stück nur dem Titel nach erwähnt, da er es selbst nicht kennt.

nische übersetzt. Der Anfang des Zwischenspiels, die Begrüßung des Publikums, die Hervorhebung der Schlauheit der Bauern erinnert an die Fastnachtsspiele, z. B. an das früher erwähnte von der Bauernbetrügerei. Die drei Szenen des Zwischenspiels stehen mit der Handlung in keinem Zusammenhange. Niederdeutsch sprechen die Bauern Bartelmeus und Jochim und „der Bawrenwirt“ Hospes, der Narr spricht hochdeutsch.

II, 2 ist die erste Szene des Bauernzwischenspiels. Es beginnt mit einer langen Begrüßung des Publikums durch Bartelmeus und einer langen Erzählung:

„Goden dach, gy framen Lüde althomal,
De gy hir syn in dissem hübschen sahl[1]),
Gy mögen wol selsen dencken wat ick will
Hir söcken in yuwen frowden spill:
Wente sölcken Heren also gy sint, plecht ein bwr
Tho wesen ein vorachtet Creatur,
De nicht köne tellen vief effter veer,
Verstha sick alleine up gud Beer:
Awerst lewen Heren ydt schadet nicht,
Dat gy uns so alwern holden unde schlicht,
Idt sindt dennoch ein del in unsem dörp, dat ys wis,
De ak wol weten wor en de kop open is,
Und sint nicht althomale unwise doren,
Sie hebben den schalck ock so wol alse gy hinder den oren...“[2])

Davon wolle er ein Beispiel erzählen; es handelt sich dabei natürlich um ihn selbst: Als der reiche „Schulte“ gestorben sei, habe er dessen junge Witwe heiraten wollen; zuerst habe er allerdings kein Glück mit seiner Werbung gehabt; aber davon sei er nicht entmutigt worden, denn ein starker Baum falle nicht auf den ersten Streich; schließlich sei sie doch sein Weib geworden. Er habe ihr aber versprechen müssen, hübsch fromm zu sein und für ihre aus der ersten Ehe stammende Tochter zu sorgen; diese habe auf seinen Rat hin seinen Vetter geheiratet, der zuerst sehr dankbar gewesen sei; jetzt aber wolle er ihn (den Bartelmeus) plötzlich von seinem Gehöfte vertreiben; dazu sei noch der Junker (sein Herr) auf ihn (Bartelmeus) in letzter Zeit nicht gut zu sprechen, und Bartelmeus jammert:

„Ick arme kerl schal vor hebben nein gelücke!“

Auf den Rat des (hochdeutsch sprechenden) Kammerjunkers will er sich mit einem Hilfegesuche an den König wenden[3]), und da er selbst

---

[1]) Vgl. den Anfang des Fastnachtsspiels von der Bauernbetrügerei.

[2]) Vgl. den Anfang des eben zitierten Spiels.

[3]) Über dieses beliebte Motiv der Zwischenspiele vgl. J. Bolte im NJ XI, 161, Anm.

nicht schreiben kann, geht er zum Schreiber, dem er für seine Ausfertigung der Bittschrift einen „hübschen hanen" zu verehren gedenkt. IV, 1: zweite Einlage: Bartelmeus hat eben den „Hoffteufel" gesehn, vor Schreck stehn ihm die Haare zu Berge, und er schlägt vor der unerwünschten Erscheinung das Kreuz. Er befindet sich auf dem Wege zum Schreiber, nicht gerade von großer Hoffnung beseelt:

„Und wo die Koppelkatzke ys vergewes,
So steistu rechte öwel Barthelemewes,
Und most idt vorlopen uth dem land,
Went glyck wer noch so große schand."

Nun wendet er sich an den Hahn, der doch bald getötet werden solle, bedauert ihn, lobt ihn, wie nützlich er in jeder Weise gewesen, daß er vor allem früh die faule Magd immer rechtzeitig geweckt habe:

„Nu werd se (die Magd) doch nicht er upstahn
Bet se süt de helle sünne upgahn."

Beim Schreiber angelangt, jammert er noch weiter über seinen Hahn:

„O lewe henninck nu gude nacht."

Der Schreiber erfüllt seine Bitte, und mit dem Gesuche soll Bartelmeus zum Junker (seinem Herrn) gehen; und wenn der ihm was Böses sage, werde er (der Schreiber) es dem Könige anzeigen; denn der Junker dürfe dem Bauer nicht eher etwas tun, bis die Sache „ist vorhörd". Der Bauer bedankt sich:

„Hebbet dank gy güdige man.
Use könningk vorwar ys rechte from.
O he weet vaken nicht dat weinigste drum,
Wo men mit uns armen Buren ummegeit,
Und wo idt up den darpen thosteit,
Idt werdt em ock nicht getöget an,
Darum ick em keine schuldt gewen kan."

Auf dem Heimwege trifft er mit seinem Nachbar Chim zusammen, der ihm von dem Zorn des Junkers erzählt, worauf Bartelmeus ihm voll sicheren Selbstgefühls das Gesuch zeigt. Chim meint erstaunt, das sei sicher teuer gekommen; Bartelmeus erwidert:

„Nein truwen nicht einen penningk
Men alleine mynen ruhvötigen henningk."

Trotz seines erneuten Jammers über den Verlust des geliebten Tieres freut er sich aber über das Gesuch und lädt Chim ein, mit ihm ins Gasthaus zu gehen, um sich dort zu stärken. Der Schluß des Zwischenspiels (V, 1) zeigt uns die beiden im Wirtshaus. Bartelmeus kommt bald in Streit mit dem Wirt: er habe den Krug nicht voll geschenkt, und unlängst erst seien arge Klagen über sein Bier geführt worden, und er gibt dem Wirte

ziemlich deutlich zu verstehen, daß er das Bier pansche. Darüber wird dieser natürlich wütend, und schon geht es dem Bartelmeus übel[1]), da bemüht sich Chim, die Streitenden zu versöhnen. Chim meint aber noch beim Fortgehen zum Wirte, sie würden es ihm bei andrer Gelegenheit schon wiederzahlen.

Damit schließt das letzte Bauernzwischenspiel. Die drei Auftritte, voll des köstlichsten Humors, sind eine wahre Erfrischung gegenüber dem hochdeutschen Teile des Stückes, den meist recht langatmigen Reden und aufdringlich lehrhaften Unterweisungen des Dion, Platon und der beiden Freunde. Die Komik in dem Zwischenspiel ist durchaus nicht so plump und roh wie sonst oft in den Dramen des 16. Jahrhunderts, vor allem den Fastnachtsspielen; es fehlt auch nicht an idyllischen Momenten, wie sie sich in den Szenen mit dem Hahn offenbaren, für den Bartelmeus eine wahrhaft rührende Besorgtheit und Anhänglichkeit zeigt. Und wie anhänglich ist Bartelmeus an seinen König! Wie sucht er jede Schuld an dem traurigen Lose der Bauern von ihm abzuwälzen! Da merkt man nichts von jener Plumpheit und Roheit, wie sie dem Bauer gerade jener Zeit besonders zur Last gelegt wird.

Teilweise ähnliche Motive finden sich in den eingelegten niederdeutschen Bauernszenen in Dedekind-Bechmanns Miles christianus (1604)[2]): Die Bauern und der „Kröger“ (Gastwirt); die Vorwürfe gegen ihn wegen seines schlechten Bieres; Streit (IV, 8; wozu man V, 1 bei Omichius vergleiche); infolgedessen hat schon Goedeke (Römoldt, St. 374) die Vermutung ausgesprochen, daß die eingelegten Szenen zum Teil aus Omichius entlehnt seien. Wie Bechmann andererseits auch ein älteres Fastnachtsspiel (Von der Bauernbetrügerei) ausgeplündert hat, wurde bereits S. 25 gezeigt. Übrigens finden sich die mundartlichen Einlagen nicht in den ersten vom Lüneburger Pastor

---

[1]) Diese Streitszene erinnert an Vers 468 ff. von Bades Claws Bur, 1523 (hrsg. v. Alb. Hoefer, Greifswald 1850), worauf Goedeke in seiner Ausgabe des Pamphilus Gengenbach (Hannover 1856. S. 663, Anm. 3) aufmerksam macht.

[2]) ADB V, 12. Holstein: Die Reformation im Spiegelbilde der dramat. Lit. des 16. Jahrh. Halle 1886. S. 165. E. Schmidt: Der christl. Ritter, ein Ideal des 16. Jahrh.; in „Charakteristiken“, 2. Reihe. Berlin 1901, 17 ff. Goedeke: Römoldt; Zeitschr. d. hist. Ver. f. Niedersachsen, 1852; S. 374.

Dedekind selbst besorgten Auflagen (1576 u. 1590), sondern erst in einer nach des Verfassers Tode von Bechmann 1604 besorgten Neuausgabe; das äußerst eintönig kahle hochdeutsche Stück bedurfte gar sehr der Auffrischung durch dramatisch wirksamere Szenen. Sie stehen, wie bei Oemecke, mit dem Hauptthema in keinerlei Beziehung. Der Titel lautet: „Miles Christianus, der Christliche Ritter. In ein geistlich Spiel oder Comoedien ... verfasset durch M. Fridericum Dedekindum. Nun aber augiret und agiret ... 1605 durch Johannem Bechmanum“ (Ex. Breslau, Univ.-Bibl.).

Niederdeutsch sprechen in den Interszenien die Bauern Marx, Drewes und Tonnies, sowie der Kröger, dagegen die Narren, die II, 7 in einem eigenen Zwischenspiele auftreten, hochdeutsch.

Der Anfang des Zwischenspiels (I, 6), ist fast wörtlich wie bei Oemecke und gemahnt zugleich an das Fastnachtsspiel: Marx:

„Goen dach, goen dach, gy framen Lüde,
Beschere yw de Laiwe Gott altomele hüde,
Gy mögen wol selßen dencken, wat wy willen
Hier macken in düssem schönen froevdenspiel.
Wente den Ricken Börgern plegen die Buren
Tho wesen arme verachte Creaturen ...“

Dann nennt er die Ursache des Kommens: sie wollten „dat Vastelavent Baier halen“ (vgl. das Fastnachtsspiel); sie seien keine Bierverächter; und Drewes meint, die Bauern seien auch gar nicht so dumm:

„Se haffen den schalck ock hinder den Oren“

(vgl. Fastnachtsspiel und Oemecke). Es folgt in, wie S. 25 dargelegt, teilweise wörtlicher Anlehnung an das Fastnachtsspiel von der Bauernbetrügerei die Erzählung der Betrügerei der Bauern gegen die Städter: Drewes hat ihnen Fleisch von einem finnigen Schweine verkauft, Tonnies einem Städter einen am Wege gefundenen toten Hasen für einen frisch geschossenen dargeboten. Die Bauern freuen sich schon aufs Bier, das sie von ihrem Verdienst sich kaufen können. Nebenher kommt es beinahe zu Keilerei, da Tonnies des Wirtes schlechtes Bier tadelt; es sei immer „unrein Water“ daruntergegossen (vgl. Oemecke V, 1). IV, 8 stellt die Fortsetzung von I, 6 dar: die Bauern beim Zechgelage; sie haben die besten Vorsätze: Marx:

„... ick mot meck hüde vul supen,
Schalde eck ock vp henden und vöten krupen.“

Sie zechen frisch drauf los und singen und tanzen mit ihren Weibern; das Ende ist eine lustige Prügelei.

Wenn es sich hier um durchweg ausgeprägte Mundart handelt, ist diese in dem 1582 erschienenen „Almansor der Kinder Schuelspiegel“ von Martin Hayneccius (Ex. Breslau, Univ.-Bibl.) nur in I, 6, als der Bauer Nebalus, der „grobholtz“, zum ersten Male erscheint, ausgeprägter, während in den späteren Szenen mit Nabal (IV, 5; V, 3, 4, 6) nur ganz selten mal ein dialektisches Wort begegnet. Beabsichtigt war übrigens die Durchführung der Rolle im Dialekt sicher; lediglich der Bequemlichkeit des Dichters ist die vorhandene Folgewidrigkeit zuzuschreiben; offenbar machte ihm die Mundart Schwierigkeiten, er beherrschte sie nicht, wofür selbst in I, 6 zahlreich untergelaufene hochdeutsche Wörter sprechen; so deutete er dem Schauspieler nur an, wie er die Rolle gespielt wissen wolle, eine Bequemlichkeit, der wir auch später noch (bei Cuno, Ayrer) begegnen werden. In I, 6 spricht Nabal mit Hochdeutsch mehrfach durchsetztes Thüringisch.

Er bringt seinen Sohn zum Lehrer (Nathan), daß er ihm die Kenntnisse des „Leckein“ (Latein) beibringe; in seiner Dummheit denkt er, daß dies in wenigen Augenblicken geschehen könne[1]); er will diese Zeit über ins Wirtshaus gehen:

„Oder in die Jarkuech / oder jue
Zum küelen wein / istr gut / alsue
Do las ich mir ein Hering huel /
Druff schmeckt der ziegen kees gar wuel /
Darnach mus ich zum Schmede goen /
Vnd mus mein Rappen loen beschloen“

Dann wolle er wiederkommen, um seinen Sohn abzuholen. Als Nathan ihm versichert, so schnell könne er den Sohn nicht gelehrt machen, wird Nabal zornig und geht unter Scheltworten und Flüchen mit seinem Sohn wieder ab. Dieselbe Ungeduld zeigt er auch in IV, 5, als sein Weib den Sohn zum Lehrer gebracht hat. In V, 6 wendet er sich wegen seines Sohnes an den „Landtfahrer“ Almansor, der dem Bauer einen Trichter gibt, mit dem auf die einfachste Weise dem wissensdurstigen Sohn alle Weisheit eingeflößt werden köhne; Nabal gibt ihm dafür einen Taler und zieht überfroh und in der Hoffnung heim, seinen Sohn in kurzer Frist als gelehrten Mann zu sehen.

---

[1]) Dasselbe Thema behandelt schon M. Montanus im 9. Kapitel des „Andern Theyls der Gartengesellschaft“, 1563, (hrsg. v. J. Bolte im 217. Bd. des Stuttg. liter. Ver.), vgl. auch: Geschichte der Schildbürger (1605) = Hagens Narrenbuch (1811), S. 205.

Nabal ist durch seine grenzenlose Dummheit äußerst komisch wirkend. Beachtenswert ist, daß er nicht in selbständigen Zwischenspielen auftritt, sondern im ganzen Stück als wichtige Person erscheint. Der Dichter führt uns nämlich Eltern und Kinder verschiedenster Art vor, um zu zeigen, daß und warum die einen Kinder in der Schule etwas lernen und die andern nicht; Nabal ist ihm der Vertreter derjenigen Eltern, welche selbst die Schuld daran tragen, wenn ihre Kinder nichts lernen. Das ganze Stück wurde 1590 von einem Hans Rudolf Klauber wörtlich plagiert (vgl. Goedeke II², 353), worüber Hayneccius selbst in der Widmung seiner erneuten Auflage des „Almansor" vom Jahre 1603 sich aufhält.

Das Thema des Bauernsohns, aus dem ein Gelehrter gemacht werden soll, bildet noch in Joachim Lesebergs[1]) Jesus duodecimus (1610) den Hauptinhalt der mundartlichen, hier allerdings wieder ohne Zusammenhang mit der Haupthandlung stehenden Einlage. Gottsched (Nöt. Vorr. S. 179) weist, was schon Freiesleben berichtigt, das Drama irrtümlich dem Jahre 1619 zu. Sein Titel lautet:

„Jesus duodecimus, Jesus zwölff Jahre alt. Das ist eine Geistliche, Christliche und Nützliche Comoedia oder Spiel Aus der ... Biblischen Historia ... zum denkwürdigen Exempel und Zucht-Spiegel der zarten Jugend; wie auch zum Lehr-Trost und Warnungsspiegel jedermenniglich ... verfertigt durch M. Joachimum Lesebergium Predigern und Canonicum im Stifft zu Wonstorff. Helmstadt 1610" (Ex.: Wolfenbüttel). Die Tendenz des Stückes wird einmal in den Versen zusammengefaßt:

„Die Eltern an den Kindern gleich
Verdienen Hell und Himmelreich."

Nach zwei Seiten hin sucht das Stück den Stoff zu erschöpfen, indem neben die Auftritte, in denen das fromme, folgsame und gotterfüllte Jesuskind sich bewegt, mitunter andere Szenen gestellt sind, in denen übelgeratene Kinder Hader und Zank, Mord und Totschlag verführen. Leseberg rühmt von seiner Arbeit, daß sie lehre, wie sich verhalten sollen Eltern

---

[1]) Vergl. Goedeke: Römoldt a. a. O., 392 ff. Spengler: Der verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrh. Innsbruck 1888, S. 148.

gegen Gott, sich selbst und ihre Kinder und hinwiederum Kinder gegen die Eltern, Gottes Diener und Gott selbst. Das Stück wurde aufgeführt und zwar „nach geschehenem Gottesdienste“, um die „Spectanten“ zur Zeit der Fastnacht, die in Wunstorff eine „Fraßnacht“ sei, vom „Fressen und Saufen“ abzuhalten. Dialekt (niederdeutsch) sprechen Dicax, „thörich Bawer“, Claus Flegel und sein Sohn Mops. Dicax ist ohne Zweifel, wie auch Freiesleben S. 23 hervorhebt, eine Art lustige Person, deren Späße allerdings, wie wir sehen werden, nicht weit her sind. Die Geschichte des Bauernsohnes Mops, den sein Vater Claus Flegel zum Gelehrten machen möchte, findet sich in I, 6 und III, 8.

Claus geht mit Mops zum Priester Cargalothi, daß der ihn lehre. Er erzählt dem Priester gleich seine ganze Familiengeschichte und nennt die Namen aller seiner Verwandten, was der Wirklichkeit, der Gewohnheit des Ungebildeten, möglichst umständlich seine Bitten vorzubringen und dabei möglichst weit auszuholen, ganz trefflich abgelauscht, zugleich aber überaus komisch wirkend ist. Claus fragt auch bald nach den Kosten des Unterrichts:

„Gar sehr veel gefen kan eck nicht.“

Als er aber gar noch den Priester falsch versteht, geht diesem die Geduld aus, und er läßt den Bauer stehen. Der ist natürlich wütend darüber:

„So gha un pleg ein Zegenbock,
Meinstu du syst alleene klauck?“

Er trifft dann Dicax „uses Junckern Schalkesgeck“ und fragt diesen, was er mit Mops anfangen soll; vom Schulegehen rät Dicax ab, da man in der Schule nur Prügel bekomme; Mops solle lieber zu Hause dem Vater helfen. In III, 8 sehen wir den Bauern das Glück mit seinem Sohne nochmals versuchen; diesmal wendet er sich an den Priester Arifni; Arifni rät ab vom Lernen, da Mops schon zu alt sei; das überzeugt aber den Claus nicht: Mops habe doch einen großen Kopf, da müsse doch auch viel Verstand hineingehn! Als Arifni es auf ein Jahr mit Mops versuchen will, dauert das dem Vater zu lange, und er nimmt den Sohn wieder mit heim.

Die zweimalige Wiederholung desselben Motives (I, 6 und III, 8) gereicht diesen Szenen so wenig zum Vorteil, wie die Bemerkungen des Dicax: In I, 8 erzählt dieser das Vorgefallene; daß sein Herr (Sichem) die Dina verführt habe, daß deren Brüder deshalb Sichem bekriegt hätten, und daß er (Dicax) geflohen sei; er denkt noch mit Schreck an alles zurück:

„O way; bringt meck doch ein Mußkatn,
Eck moth hyr sunst myn lefend latn.“

In II, 5 macht er ziemlich nichtssagende Bemerkungen zu dem Gespräch Sichems mit dem Lakey Repentinus; so sagt er, als Sichem den Repentinus anherrscht, und meint, er wolle „nicht lange mit blossen Worten auffgehangen“ sein:

„Myn Herr! seht hyr ys wol ein Strick,
Wil yuwe Gnad uphengen sick.“

Sichem verbietet ihm solche Possen. Indes fehlt es ihm doch auch nicht an vernünftigen, ernsten Bemerkungen; so II, 5: Als Dina es begreiflich findet, daß die Mägde sich nach den kecken Burschen umschauen, um sich mit ihnen zu vergnügen, sagt Dicax:

„Wo kömpt ed awerst up dat letzt?
Wann de Küßweken synth tho end?
So kümpt erst Jammer und Elend“,

und in III, 8, wo er es bereut, in der Jugend nichts gelernt zu haben.

Auch der schlesische Dialekt begegnet uns schon sehr früh im Drama; bisher galt zwar allgemein Tobias Kobers noch zu besprechende Idea Militis vere Christiani Tragoedia vom Jahre 1607 als frühestes Denkmal schlesischen Volksdialekts[1]); indes finden sich, worauf ich durch eine Anmerkung Behaghels in: „Der Gebrauch der Zeitformen im konjunktivischen Nebensatze des Deutschen“ (Paderborn 1896), S. 51, aufmerksam wurde, bereits ein Vierteljahrhundert früher schlesische Dialektstellen in:

„Die fart Jacobs des heiligen Patriarchens, Vnd der Vrsprungk der Zwölff Geschlecht vnd Stemme Israel, aus dem Buch der Schöpffung Comedienweise auff Hochzeiten und sonsten zu Spielen gestellet durch Georgium Göbeln Kayserlichen offenbaren Notarium und deudtschen Schulmeister in Görlitz. Gedruckt zu Budissin durch Michael Wolrab.“ Das Erscheinungsjahr findet sich erst am Schlusse des Stückes: 1586. (Ex.: Göttingen.) Dieses, und nicht Kobers Drama ist also das älteste Denkmal schlesischer Mundart.[2])

[1]) Vergl. Palm: Beiträge zur Gesch. der deutsch. Literatur des 16. u. 17. Jahrh. Breslau 1877, S. 126; Pietsch: Festschrift zur 50jähr. Doktorjubelfeier Karl Weinholds. Straßburg 1896, S. 90.

[2]) Die mundartlichen Partien sind von mir in den von Prof. Dr. Theodor Siebs herausgegebenen „Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, 1905, Heft XIII, neu abgedruckt.



Im Dialekt sprechen die Hirten Matz, Contze und Hentze (II, 3 und V, 2). Diese Partien sind nicht ohne einen gewissen Zusammenhang mit der Haupthandlung. II, 3: Bühnenanweisung: „Die Hirten kommen aus dreien orten zusammen.“ Matz und Contz wundern sich über Hentz' Ausbleiben; endlich kommt er und erzählt ihnen die Ursache seiner Verspätung: er habe mit Laban einen Wolf verfolgt, der eines von dessen Schafen geraubt habe; als die Hunde dem Räuber tüchtig zugesetzt hätten, habe er das Lamm aus dem Maule fallen lassen; Contz wundert sich, daß das Lamm nicht tot gewesen sei; Hentz antwortet:

„Ih wenn das Schoff wer Tudt gewest,
So wirsch Ju nicht geloffen seen.“

Nun gibt auch Matz ein Erlebnis zum besten: wie er einem Wolfe aufgelauert, und ihm gerade, als er eine Ziege packte, unverhofft mit seiner Keule auf den Kopf geschlagen habe, daß er augenblicklich tot war. Dem Hentz kommt diese Geschichte nicht recht glaublich vor; und Contz befühlt die Keule und hält es für ausgeschlossen, daß man mit einer so leichten Keule einen Wolf totschlagen könne, worauf Matz sich damit verteidigt, daß er sie voll Blei gegossen habe; nun verteidigen auch die andern ihre Keulen; jeder behauptet, die beste zu besitzen; aber Hentz schlägt vor, sich deshalb nicht zu zanken, sondern einstweilen ein Liedel zu pfeifen, bis der Herr käme. Indes erscheint Jakob; er fragt nach Laban, und die Hirten geben ihm Auskunft. In V, 2 begegnen sie uns noch einmal: Auf seiner Heimreise mit Rebekka schickt Jakob die Hirten voraus, daß sie dem Esau einen Teil der Herden in seinem Auftrage schenkten. Sie gehorchen, haben aber nicht wenig Angst vor Esau; Hentz:

„Ich fürchte mich geschwinde sihr,
Wenn häß ack nicht jrn schlüg zu Todt.“

Contze stehn die Haare zu Berge vor Angst; Matz macht sich weniger das Herz schwer:

„Ich fro wul nicht gaar viel dernach,
Dann das ist mir das aller letzt,
Ihr zieht voran und ich zu letzt.
Gichts ubel zu so reeß ich auß
Und laß euch baden e dem strauß.
Ih butz jeßschend ich bleibe nicht.“

Wenn diese Partien durch behagliche Ausmalung des Lebens und Treibens der Schäfer auch des Idyllischen nicht entbehren, trägt manches in ihnen doch unleugbar einen komischen Charakter: Der Hirten Hang zu Aufschneiderei, ihre Rechthaberei, ihr

Zank, vor allem aber ihre unheimliche Angst vor Esau, die in drolligstem Kontraste zu ihrem vermeintlichen Mute dem Wolfe gegenüber steht, mußten komisch wirken; und ich kann mich daher nicht Behaghels Ansicht[1]) anschließen, der bei Erwähnung dieser Szenen ausdrücklich betont, daß sie „rein idyllisch, ohne jeden komischen Beigeschmack" seien.

Im Dialekt redende Hirten begegnen uns weiter in:

„Ein schön Christlich Action von der Geburt und Offenbarung unsers Herrn und Heylandts Jesu Christi, ... in deudsche Reim gefasset durch M. Johannem Cunonem Diaconum zu Calbe an der Sala" (1595).[2]) (Ex.: Weimar.) Das Stück beginnt mit der Sendung Gabriels und verfolgt die Geschichte Jesu bis nach der Rückkehr aus Ägypten. Die Hauptcharaktere sind gut gezeichnet: Die Schamhaftigkeit, Bescheidenheit und unerschütterliche Frömmigkeit der Gottesmutter, der Diensteifer und die raschbereite Wohltätigkeit der guten Hirten, wovon sich, worauf schon Scherer (ADB IV, 642) hinweist, die dunkleren Bilder vortrefflich abheben: die die Jungfrau verleumdende Hexe, die bösen Hirten usw. Im Dialekt sprechen die zwei „frommen Schaffknechte" (Jacob und David) und zwei böse (Laban und Nabal), „böse verwogene buben", wie sie das Personenverzeichnis nennt. Jene sprechen thüringisch, diese „Sechsisch". Die Mundart in diesen Rollen ist rein charakteristisch, wie Cuno schon im Vorwort betont (s. S. 14 der Abhandlung), und sie stehen zum Teil mit der Handlung in Zusammenhang.

In II, 1 treten die vier Hirten zusammen auf, hier allerdings ohne Beziehung zum Stücke: Laban schimpft über die spärliche Weide und will die Schafe weiter treiben, als er darf; Jakob hält ihm das vor; Nabal aber meint: warum solle man die Äcker der Bürger und Bauern schonen? Wenn ihre Äcker reiche Ernte brächten, würde der Ertrag doch nur versoffen und verspielt; und Nabal fordert die anderen auf, die Herden lustig weiter zu treiben; dem widerraten Jakob und David: was habe man davon, jemandem Schaden zuzufügen, wenn dadurch das Gewissen beschwert würde? Nabal und Laban hoffen auch durch die fetten Weiden die Schafe eher satt zu machen und dadurch eher heimzukommen; Nabal stellt seinem Freunde außerdem in Aussicht, daß die Großmagd versprochen habe, diese Nacht in ihre Schlafhütte zu kommen. Jakob

---

[1]) In: „der Gebrauch der Zeitformen ..." S. 51, Anm.

[2]) Vgl. „Märk. Forschungen", XVIII, 215. ADB IV, 642. „Weimarer Jahrbuch", V, 77—79.

und David suchen sie noch weiter durch moralische Erwägungen von ihrem Vorhaben abzuhalten; doch vergebens. Jedem, der sie hindere, wollen sie ordentlich heimzahlen: Nabal:

„Trotz sey uns einer ein krummes wort
Met myner Parten drück ick fort
Und werp se em in die Lenden nein
Dat he de kutteln dregt in henden sein."

Nun treiben die bösen Hirten die Schafe lustig über die Heide.

In II, 2 und 3 macht sich's Cuno bequem, indem er die Hirtenrollen hochdeutsch schreibt, aber nicht unterläßt beizufügen, daß auch hier in der Mundart zu reden sei: II, 2: „David und Jacob reden nun in vulgari lingua." II, 3: „Jacob und David reden thüringisch." Szene 2 und 3 sind nicht mehr episodisch: Den beiden guten Hirten erscheinen die Engel und verkünden die Menschwerdung Gottes; die beiden erschrecken natürlich zuerst über die plötzliche Erscheinung, freuen sich dann aber und machen sich auf nach Bethlehem. Szene 3 zeigt uns die Hirten an der Krippe; es jammert sie des Kindes. David meint treuherzig: wenn seine Esther daheim wüßte, daß es nichts zu essen habe:

„Fürwar sie brecht ihm eine peppe
Von milch und Seen, das müst es han."

Dann beten sie das Kind an und singen zwei (auch im Druck in der Mundart geschriebene) Danklieder. Darauf kehren sie nach Hause zurück, erzählen ihren Weibern, was sie erlebt, worauf sich diese nach der Krippe begeben (II, 4). Sie bringen Geschenke dar und singen gleichfalls Dankeslieder.

Nach der beschriebenen Situation kann in diesem Drama, ganz abgesehen von des Dichters eigener Bemerkung im Vorworte von einer Verwendung der Mundart zu komischen Zwecken nicht die Rede sein: Der Dichter will die Menschen nur malen, wie sie sind: die guten Hirten in ihrer Treuherzigkeit, Frömmigkeit und ihrem peinlichen Diensteifer, die bösen in ihrer Faulheit, Gottlosigkeit, ihrem Trotz und ihrer Grobheit. Beides ist dem Dichter gar nicht übel gelungen. Daß wir übrigens in diesen Szenen Anklänge an das alte Volksschauspiel vor uns haben, zeigen II, 2, 3 und 4, wo, wie im Volksspiel beliebt, die Hirten an der Krippe erscheinen und

ihre Gaben dem Jesuskinde darbringen; daß gerade die „peppe“ (Brei) als Geschenk erwähnt wird, deutet wieder auf das Volksspiel, wo der Brei — in Schlesien der „Hirsebrei“ — ebenfalls von den Hirten als Gabe für das Kind dargeboten wird.

Ein Jahr später entstand ein andres, den Dialekt verwendendes Drama: Gulichs nur handschriftlich in Wolfenbüttel vorhandene „Tragoedia oder Spil von Wuterich dem Antiocho . . .“ (1593). Ich kenne es bloß aus einer Besprechung durch Joh. Bolte im 28. Bd. des NJ, 52 ff. und entnehme daraus folgendes:

In dem dem Herzog Heinr. Julius gemidmeten langen und langweiligen Makkabäerdrama suchte der Dichter durch Einmischung von Nebenpersonen mit deutschen Namen, wie Klauß Narr, den Koch Kilian und verschiedenen Bauern, die entlegene Vergangenheit seinem Publikum anschaulicher zu machen. Am erträglichsten seien noch zwei Auftritte geraten, in denen Gulich seine Bauern in altmärkischer Mundart reden läßt, nämlich auf Bl. 49 b eine Verhandlung von Chiel und Achim mit dem herumziehenden Tyriackskrämer Ipocras und auf Bl. 87b eine Klage über die Bauernschinderei der Gutsherren und deren Abhängigkeit von Geldwucherern an die sich ein Trinkgelage und eine Rauferei anschließt. Diese letzte Szene bringt Joh. Bolte, 53—58 zum Abdruck.

Das neben der Sauf- und Rauflust der Bauern noch wiederholt begegnende Motiv der Bauernschinderei findet sich bereits 1599 in folgendem Stücke: „Eine schöne Liebliche und Nützliche Comoedia. Von des Patriarchen Isaacs Freyschafft. Aus dem XXIIII. Capittel des Ersten Buchs Moysis . . . Von dem Herren Nicodemo Frischlino inn Latein gebracht. Itzo Verdeutscht vnnd Reim weise verfasset vnd geschrieben. Durch M. Christianum Schoen Schulmeistern zum Jessen. Wittemberg, 1599.“ [1]) (Ex.: Wolfenbüttel). Niederdeutsch sprechen Cario, Abrahams Knecht, und die Bauern Labrax und Runcus. Die andern Knechte Abrahams sind teils stumme Personen, teils (Eleasar und Syrus) sprechen sie hochdeutsch. Stumm sind auch die andern im Personenverzeichnis aufgeführten Bauern. Die für uns in Betracht kommenden Szenen sind II, 3; III, 2; V, 1, 3 und 4. Sie sind episodischer Natur. In II, 3 tyrannisiert Abrahams ältester Sohn, der schon von Frischlin als Vorbild böser Ritter und Herren hingestellte Ismael die Bauern, besonders Labrax. Unbarmherzig haut er auf den armen Mann ein. Labrax schreit vor Schmerzen laut um Hilfe:

---

[1]) Vgl.: ADB 32, S. 244.

„Ach gu liebe Lüdken helpt my dach
Ach helpt my, werde helpen kan,
Anderse werden my to tode schlan.“

III, 2 zeigt uns den Knecht Cario in seinem Erstaunen über Rebekkas Schönheit.

In V, 1 weckt Eleaser frühzeitig den Cario, zur Abreise alles bereit zu machen; der ist noch ganz verschlafen und verkatert vom vergangenen Abend, begreift Eleasars Eile nicht und will anfänglich überhaupt nicht fort.

„Van diesem tapffern guden ort,
Da man vns thut so wedlich pflege.
Ich wult, ick sult en jhar hy lege.“

In V, 3 fragt Syrus (hochdeutsch sprechend!), Abrahams Knecht, den Labrax über Ismael aus; Labrax bestätigt, daß der ungeratne Sohn selbst gegen seinen Vater Drohungen ausgestoßen habe; auf näheres Befragen des Knechts gibt Labrax noch weiteren Aufschluß über die Gäste, die sich Ismael geladen. Dann erkundigt sich Syrus, wie es mit Labrax' Rücken stehe, auf den Ismael so herzlos losgeschlagen hatte (II, 3). Labrax:

„He[1]) het my dehn zeschmehten sehr,
Dat ik ein ok nich fule mehr,
He het ok schier my armen Man
By myner Sihl zutod geschlan,
Seht, wy he my met spelen that,
Myn muel my vbgespalden hat.“

Seine Wut gegen seine Peiniger ist grenzenlos; er malt sich im Geiste aus, wie er sich an ihnen rächen würde, wenn sie mal unterjocht wären; bei der größten Sonnenglut wollte er sie ohne Rast, ohne Trank und Stärkung auf dem Felde arbeiten lassen, bis sie zusammenbrächen. In dieser Stimmung kommt ihm (V, 4) grade gelegen der von einem Schmause bei Ismael noch verkaterte Cham. Über ihn fallen Labrax und Syrus her; auch der eben dazukommende Runcus hilft fleißig mit.

Wehmütig winselt Cham um Gnade; aber Labrax herrscht ihn an:

„Must sterben, Helpt keen bitte nicht.“

Schließlich hat man aber doch Erbarmen und entläßt ihn, gegen das eidliche Versprechen, nichts über das Vorgefallene

[1]) Gemeint ist der Jäger Cham, Ismaels Genosse.



dem Ismael zu sagen. Der freilich hat, wie wir aus seinem Monologe erfahren, nichts eiligeres zu tun, als zum Ismael zu gehen und so der Bauern Los noch zu verschlimmern. Die Gestalten der Bauern, ihre fürchterlichen Leiden und Peinigungen (II, 3; V, 3), ihr Rachedurst (V, 3) und die Ausführung der Rache (V, 4) tragen meines Erachtens nicht den geringsten komischen Zug an sich; es ist dem Dichter darum zu tun, den Bauer in seiner ganzen bemitleidenswerten traurigen Lage zu malen und dadurch zugleich die empörende rohe Grausamkeit Ismaels, Isaaks unnatürlichen Bruders, ins rechte Licht zu stellen. Die Rolle der komischen Figur dagegen spielt Cario, dessen Verschlafenheit, Verliebtheit in die doch weit über ihm stehende Rebekka und besondere Vorliebe für Essen und Trinken komisch wirken mochte.

Schon zweimal führte uns unsere Betrachtung ins 17. Jahrhundert hinüber; und doch haben wir uns noch mit zwei Dramatikern des 16. Jahrhunderts zu beschäftigen, die sogar eine ganze Reihe Stücke unter Anwendung der Mundart schrieben: Heinrich Julius v. Braunschweig und Georg Pondo (Pfund). Beide lassen sowohl die Bauern als die Narren im Dialekt reden.

2. Die Dramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig.

Die dichterische Tätigkeit des hochgelehrten Herzogs (1564—1613) fällt in die ersten Jahre seiner Regierung; von seinen in den Jahren 1593/94 gedruckten Dramen sind uns elf erhalten.[1]) In sämtlichen Stücken, mit Ausnahme zweier, der Tragoedia von einem ungeratnen Sohne (1594), sowie der Komödie des Vincentius Ladislaus (1594), einer reinen Münchhausiade, macht Heinrich Julius die Mundart seinen Zwecken dienstbar; gleichwohl ist, nebenbei bemerkt, auch das letztgenannte Schauspiel sprachlich wichtig durch eine äußerst geschraubte Hofsprache, die alle vulgären Ausdrücke in lächerlichster Weise umschreibt.[2]) Über die Sprache

[1]) Hrsg. v. W. L. Holland im Stuttg. liter. Ver., Bd. 36; eine Auswahl von J. Tittmann als 14. Bd. der deutschen Dichter des 16. Jahrh. (Leipz. 1880).

[2]) Zu dem nächstfolgenden vgl.: M. Rapp: Deutsche Dialektpoesie. In der deutschen Vierteljahrsschrift 1856, 2. Heft, 73—90. Holder: Gesch.

des Narren wurde bereits S. 19f. gehandelt. Wenn sonst auch der Herzog in der Behandlung der lustigen Person wesentlich von den englischen Komödianten beeinflußt sein mochte, so ist doch die Anwendung des Dialekts sein eigenstes Werk; hier hatte er kein Vorbild bei den englischen Komödianten. In ihren Stücken bedienten sich diese zwar möglichst volkstümlicher Sprache, nie aber der Mundart. Auch die Bauernrollen im Dialakt zu schreiben, wurde der Herzog — zum mindesten nicht in erster Linie — nicht durch die Absicht, komisch zu wirken, veranlaßt, sondern diese Leute in ihrer Heimatssprache reden zu lassen, sie eben so sprechen zu lassen, wie sie es in Wirklichkeit tun. Er will also durch die Mundarten zunächst nur charakterisieren. Daneben freilich benutzte er die Dialekte gelegentlich auch als Mittel zur Komik: zur Hervorrufung von Mißverständnissen und Verdrehungen. Heinrich Julius' Heranziehung mehrerer, verschiedener Mundarten in einem Stücke war veranlaßt durch den Wunsch, das gesamte deutsche Volk in seiner charakteristischen Vielseitigkeit vorzuführen.[1]) In der Tat erschöpfen seine gewöhnlichen Mundarten nahezu vollständig die deutsche Dialektologie: er bringt Niederdeutsch, Jülichisch, Westphälisch, Pommerisch, Märkisch, Holländisch, Fränkisch, Kölnisch, Meißnisch, Thüringisch, Schwäbisch, Bayrisch; mithin fehlen von größeren deutschen Mundarten eigentlich nur das Alemannische (was aber leicht schon unter Bayrisch oder Schwäbisch mit einbegriffen sein soll) und das Schlesische.[2]) Beachtenswert ist dabei noch, worauf schon Holder S. 11 aufmerksam macht, daß der Herzog die

---

der schwäb. Dialektdichtung, 90. Pilger: Im 11. Bd. der Zeitschrift für deutsche Philologie, 189 ff. R. Genée: Lehr- u. Wanderjahre des deutsch. Schauspiels; Berlin 1882, 228—241. Hermann Grimm: Das Theater des Herzogs Heinr. Julius v. Braunschweig zu Wolfenbüttel; in „Fünfzehn Essays", Neue Folge. Berlin 1875, 142—182.

[1]) Rapp, 76; Holder, 10.

[2]) Beabsichtigt indes war vom Herzoge ursprünglich auch die Heranziehung des schlesischen Dialektes: im Personenverzeichnis der vom Herzog selbst herrührenden Handschrift der „Tragica Comoedia von einem Wirte oder Gastgeber" ist ein Bauer (Gorge) als „schlesiger" bezeichnet, das Wort dann aber durchgestrichen worden; im Stücke spricht Gorge hochdeutsch; der Versuch des Herzogs, auch die schles. Mundart seinen Zwecken dienstbar zu machen, scheiterte offenbar an der Unkenntnis dieser Mundart. Vgl. Holland a. a. O. S. 878 f.

Nichtniederdeutschen immer einander gegenseitig sich verstehen läßt, z. B. „Comoedia v. einem Wirte II, 4: Der Schwabe Konrad findet das Wirtshaus durch den Thüringer Claus, den plattdeutschen Sprecher dagegen versteht keiner, den hochdeutsch sprechenden Wirt aber verstehen alle Wort für Wort (III, 3). Heinrich Julius suchte ganz offenbar mit der Anwendung der Volksmundarten ein naturwahres, ursprünglicheres, volkstümlicheres Drama in die Erbschaft des erzwungenen Schuldramas einzusetzen (Holder, 11). Und das war ein glücklicher Griff: Unleugbar zeigt Heinrich Julius grade in Anwendung der Ausdrucksweise des Volkes große Geschicklichkeit, weiß den Volkston glücklich zu treffen. Wenn diese Volksszenen, meint Pilger, S. 203 mit Recht, wirklich ganz original sind, darf die vollständige Vertrautheit mit der Rede- und Denkweise des gemeinen Mannes, zumal bei dem fürstlichen Verfasser, geradezu Staunen erregen. Ob auch in den Bauernszenen die Anwendung der Dialekte des Herzogs ureigene Erfindung ist? Hier möchte ich es verneinen und mit Pilger (Zeitschr. f. deutsche Philologie, 203)[1]) annehmen, daß sie eine Nachahmung von Frischlin ist, der mit Heinrich Julius bekannt war[2]), und dessen Schriften daher der Herzog wohl sicher gekannt hat. Frischlin aber hatte ja, in Nachahmung wohl von Aristophanes und Plautus, schon in den 1577 verfaßten „Weingärtnern" ein Gemisch von verschiedenen Mundarten oder Sprachen angewendet, wie er denn auch in seinem Julius Redivivus den savoyischen Krämer Alloprex französisch, den Italiener Caminarius, um die Heimat anzuzeigen, italienisch sprechen ließ. Dem möchte ich noch hinzufügen, daß der bekanntlich hochgelehrte Herzog daneben vielleicht sogar unmittelbar aus dem klassischen Altertume diese Sitte der Verwendung verschiedener Mundarten zu Erreichung bestimmter künstlerischer Zwecke aus eigener Lesung der Schriften des Aristophanes und Plautus kennen gelernt hat.

Bei der Figur des Narren bei Herzog Julius kann ich mich auf eine Wiedergabe der Hauptergebnisse von Reulings ausführlicher Untersuchung[3]) beschränken. Bei Heinrich Julius ist die

---

[1]) Vgl. auch H. Grimm, 151.

[2]) Pilger, 203.

[3]) Die komische Figur in den wichtigeren deutschen Dramen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1890, S. 114 ff.

stets in der Rolle eines Dieners auftretende und daher innerhalb der Handlung stehende komische Figur ziemlich einförmig und trocken, nur mäßig mit Witz und Komik ausgestattet. Sie zeigt im Gegensatze zu des Herzogs Zeitgenossen Ayrer eine bis zur Plattheit abgeschmackte Verwässerung. Der verschieden benannte Narr ist gewöhnlich ein einfältiger, langweiliger Schwätzer, der mit seinem meist sinnlosen Geplapper, seinen bis zum Überdruß wiederkehrenden Witzen ermüdend wirkt. Das ewige Falschverstehen u. a. wird auf die Spitze getrieben. Von frischem Leben, gesunder Komik ist fast nichts zu merken. Sein Hauptwitz besteht darin, daß er andern in die Rede fällt. Wenn Reuling mit Recht daraus den Schluß zieht, daß des Herzogs Begabung für Ersinnen komischer Situationen gering gewesen sei, muß ich dasselbe Urteil auf die Bauernszenen ausdehnen, und zwar nicht bloß für das Erfinden komischer Situationen, sondern auch die bis zum Überdruß oft wiederholte Benutzung derselben, noch dazu ziemlich witzlosen, langweiligen Motive: Klagen, Schimpfen, Einkaufen und vor allem Mißverstehen.

In der ersten Fassung der „Susanna" (1593), deren Handlung fast ganz aus Frischlin herübergenommen ist[1]) — abgesehen von den sehr ausgedehnten Nebenwerken — treten acht in verschiedenen Mundarten redende Bauern und Bäuerinnen auf. Die eingelegten Bauernszenen sind, wie auch Pilger S. 206 hervorhebt, für die Haupthandlung nur von geringer Bedeutung; sie hängen mit ihr nur durch weitere Ausmalung der Bosheit und Verworfenheit der beiden alten Richter zusammen; durch ihre ganz unverhältnismäßige Ausdehnung stören sie geradezu die Haupthandlung. Wirklichen Wert aber hat ihre höchst lebenswahre Ausführung. Die acht vertretenen Mundarten sind: sassisch (Hans), jülisch (Jan), thüringisch (Clas), schwäbisch (Konrad), fränkisch (Nickel), kölnisch (Anneke), märkisch (Lena) und meißnisch (Walpe). Die Bauernepisoden sind: I, 3; II, 4; III, 5; IV, 5 und 7.

In I, 8 bittet der Bauer Hans den Richter Midias, ihm zu seinem ausgeliehenen Gelde wieder zu verhelfen; Midias weigert sich aber unbarmherzig, da Hans ihm keine Entschädigung für seine dazu erforder-

[1]) Das nähere Verhältnis zu Frischlins Drama legt Pilger in der Zeitschr. f. deutsche Philologie, XI, 190 ff. dar; sowie Hermann Grimm, 147 ff.

lichen Bemühungen entrichten kann und überdies der Beklagte sein eigener Schwager ist. Rührend sind die Klagen des armen Bauern:

„Och eck arme Man, wat bin eck hyr öuel ankomen, och dauth et vmme Goddes willen, eck habbe nein Geldt!“ Von einer Anwendung der Mundart zu komischen Zwecken kann hier gar nicht die Rede sein. Schließlich befiehlt Hans seine Not Gott, wünscht aber, in seiner Erbitterung, noch den Tag zu erleben, wo dem herzlos ungerechten Richter die Raben die Augen auskratzten. In II, 4 wollen Counrad und Clas zum Richter, um Klagen vorzubringen: Counrad will sich über zu hohe Geldforderungen eines Gastwirtes beschweren, Clas über einen Mann, der ihm noch das Geld für 40 Schock Butter schuldig ist; Clas hat schon gehört, daß man sich auf Midias, der ein „luser Hudeler“ sei, nicht verlassen könne, und der hinzukommende Hans bestätigt, daß der Richter armen Leuten nicht helfe; Hans wird aber von den beiden andern Bauern nicht verstanden. In III, 5 kommt endlich der schon in II, 4 gefaßte Vorsatz der Bauern Counrad und Clas zur Ausführung; sie bringen dem Richter die Klagen vor, wobei wir alles schon dort Gesagte nochmals zu hören bekommen; das Ergebnis der Szene ist wieder dasselbe wie in I, 3: die Bauern werden abgewiesen, da die Angeklagten des Richters Verwandte sind. Natürlich schimpfen sie nun tüchtig auf Midias. In IV, 5 wird über Midias zu Gericht gesessen wegen seiner Verleumdung Susannas. Er beteuert seine Unschuld, er habe niemals jemand unrecht getan: Da zeugen Hans, Counrad und Clas gegen ihn, wobei wir das fragliche Vergnügen haben, das in I, 3 und II, 4 Gesagte noch einmal lang und breit zu vernehmen. Ferner treten hier noch Jan, ein jülischer, und Nickel, ein fränkischer Bauer, auf, um Midias anzuklagen; Jener klagt, daß Midias seinen Sohn ganz unberechtigterweise eines Diebstahls beschuldigt und ihn darum habe hängen lassen; Midias leugnet, und die Folge ist, daß Jan tüchtig schimpft und flucht; Nickel bringt vor, daß Midias einen Dieb, der bei ihm (Nickel) eingebrochen war, um Geld habe wieder laufen lassen.

In der nächsten Szene (IV, 6), der Vernehmung des Richters Simeon, wieder ganz ähnlicher Inhalt: Simeon beteuert, wie vorher Midias, niemand unrecht getan zu haben: Da zeugen — diesmal drei Bäuerinnen — Anneke, Lene und Walpe gegen ihn; alle drei bringen dieselbe Klage vor: Simeon hat ihre Töchter zu Huren gemacht. In der folgenden Szene (IV, 7), in der die Richter zum Tode verurteilt werden, geben Hans, Counrad, Jahn, Claus und Nickel, einer nach dem andern, ihre Freude über die den Übeltätern widerfahrene Gerechtigkeit Ausdruck und schimpfen wieder tüchtig; sie werfen mit Steinen nach Midias, ebenso Anneke, Lene und Walpe, zum Lohne für das jedem von ihnen widerfahrene Unrecht.

Die immerwährenden Wiederholungen längst bekannter Dinge, sowie derselben Motive, in der „Susanna“ wirken überaus ermüdend. „Geschickte Handhabung von Sprache und Szenerie ist das einzige, was zu rühmen bleibt, dichterischer Wert wohnt

den Dingen nicht inne" (Grimm, S. 154). Viel kürzer — nur auf die Szenen 6 und 7 des V. Aktes beschränkt — sind die Bauernrollen in der ebenfalls 1593 gedruckten, die Untreue des Weibes schildernden „Tragoedia von einem Buler und Bulerin".

Als vor Josephs Hause von Pamphilus eine Maskerade zu Ehren der Dina, Josephs Frau, veranstaltet wird und infolgedessen fröhliches Treiben herrscht, wollen sich die als Nachtwächter auftretenden Bauern Dromo (thür.), Dauus (schwäb.) und Thraso (ndsächs.) näher von dem Grunde des Lärmens überzeugen; und da es bald neun Uhr sei, nach neun Uhr sich aber niemand mehr auf der Straße sehen lassen solle, wollen sie das Treiben untersagen (V, 6).

V, 7: Drano naht sich als erster grüßend, erhält aber von Pamphilus keine Antwort; nun wird der Wächter grob:

„Wohrt ey whenig, Ech wehl deyge bauhle
Die Uhren un das Muhel uff kneuffen . . ."

es sei Zeit zu Bett; um diese Zeit dürfe auf der Straße nicht mehr so gelärmt werden. Aus dem so entstandenen Wortwechsel wird ein ernstes Handgefecht, das damit endet, daß der Buhler Pamphilus getötet wird.

Auch hier wird man — schon in Anbetracht der Situation — kaum von einer Verwendung des Dialekts zu komischen Zwecken sprechen können; mit der Haupthandlung stehen die Bauern insofern in engerer Verbindung, als sie die Katastrophe des Stückes, die Ermordung des Buhlers, herbeiführen. Komik — freilich eine sehr fragliche — bringt Heinrich Julius in die Bauernrollen seiner drei Stücke: „Der Fleischawer" (o. O. u. o. J.); „Comoedia von einem Wirthe . . ." (1593) und „Tragica Comoedia von einem Wirthe oder Gastgeber" (1594): In allen dreien spielt das Nichtverstehen und Nichtverstandenwerden die Hauptrolle; und insofern sind hier die Mundarten zugleich Mittel zur Komik. Die beiden erstern Stücke gehören noch enger zusammen, insofern einige Szenen des Fleischawers — wie auch Holland S. 906 erwähnt — in das Lustspiel vom Wirte (1593) übergegangen sind. Der Fleischawer scheint also noch vor 1593 entstanden zu sein; da der Herzog gerade dieses Stück nicht drucken ließ (sämtliche andern sind schon von ihm selbst in Druck gegeben worden), und nur einzelne Teile daraus

für ein späteres Drama, der Komödie vom Wirte, benutzte, scheint es ihn als Ganzes nicht befriedigt zu haben (vgl. Holland, 906).

Sämtliche Bauernszenen in der „Comoedia von einem Wirthe“ sind aus dem „Fleischawer“ herübergenommen, der aber außerdem noch andre, in der „Comoedia von einem Wirthe“ fehlende Bauernszenen enthält. Die Bauernszenen in der letztgenannten Komödie, sowie die gleichen Szenen im „Fleischawer“ stehen zu der Haupthandlung in keiner Beziehung, während die nur im Fleischawer vorkommenden mit der Haupthandlung in engstem Zusammenhange stehen. Der „Fleischawer“ handelt von einem Fleischer, der durch falsch Gewicht die Käufer betrügt, die Obrigkeit besticht, Diebstahl verübt, und wegen dieser Vergehen hingerichtet wird. Die „Comoedia von einem Wirthe“ berichtet von einem Wirte, der durch lügende Gäste dreimal um die Zeche geprellt wird. Die fortwährenden Wiederholungen derselben Motive (Einkaufen und Nichtverstehen) machen die Szenen ziemlich ungenießbar:

„Comoedia von einem Wirthe . . .“: I, 2: Johann Bouset (die lustige Person, der Diener des Wirtes) kauft bei Johann Jenin, dem holländischen Bauer, Käse. I, 5, 6, 7: Der Butterhändler Klas (thüringisch) und der Weinhändler Konrad (schwäbisch) unterhalten sich über die Waren, die sie zum Verkauf feilhalten; Johann Bouset will bei ihnen kaufen; aber weder mit Konrad, noch mit Clas kann er sich verständigen. III, 1: Der „Fercken“-Händler Hans; Bouset will bei ihm kaufen, mißversteht ihn fortwährend. III, 2: Ebenso versteht er die Geflügelhändlerin Walpe (meißnisch) nicht. IV, 6: Ebenso nicht die Gänsehändlerin Grete (pommerisch), IV, 7: Bouset und Lena (märkisch). Bouset hält sie für eines Doktors Frau; Lena ruft laut und schimpft, worüber Bouset erschrickt und Lena nun für des Teufels Weib erklärt.

Da diese Szenen sämtlich fast wörtlich aus dem Fleischawer herübergenommen sind, möge eine Tabelle dies veranschaulichen:

„Fleischawer“	„Com. v. einem Wirthe“
I, 4	I, 2
I, 5	I, 6, 7
I, 6	III, 1
I, 7	III, 2; IV, 6, 7.

Die nicht in die „Comoedia von einem Wirthe“ übergegangenen Szenen des „Fleischawers“ sind: II, 1: Hans kauft bei Matz (dem Fleischer) Fleisch; findet es zu teuer; muß es aber behalten, da er es schon in der Hand gehabt habe; schimpft. II, 2: Erzählt sein Leid dem Konrad. II, 3: Den Bäuerinnen Lene und Barbussa geht es bei Matz so, wie in II, 1 dem

Hans. Sie wollen beim Großvogt klagen. III, 1: Die Frauen bekommen vom Großvogt unrecht; der erhält dafür von Matz ein „schön Kalbsvirtel". III, 2: Auch Hans, Clas und Konrad klagen und bekommen ebenfalls unrecht. III, 3: Hans hat gemerkt, daß der Großvogt sich bestechen läßt und wünscht ihm alles Schlechte. IV, 1: Hans erzählt seinen Freunden von der Entdeckung des Betruges und der Bestrafung des Fleischers. IV, 4: Johann Jenin jammert darüber, daß ihm über 20 holländische Käse gestohlen sind; auch Hans klagt, denn ihm sind vier Kühe gestohlen worden. IV, 7: Es stellt sich heraus, daß der Fleischer die Diebstähle verübt hat; er wird ins Gefängnis geworfen; die Bestohlenen bekommen alles wieder.

In den zuletzt genannten Szenen ist keine Komik, der Dialekt kann mithin nur zur Charakteristik dienen. Auch hier finden wieder ermüdende Wiederholungen statt.

In des Herzogs 1594 gedruckten „Tragica Comoedia von einem Wirthe oder Gastgeber" treten außer der lustigen Person noch vier Bauern auf, die in verschiedenen Mundarten reden: Wessel (westphäl.), Lendle (bayr.), Konrad (schwäb.) und Claus (thür.).

Die Bauernszenen sollen die Betrügereien des Wirtes dem Zuschauer zeigen; die Komik beruht auch hier nur im Falschverstehen:

I, 3: Dem Bauer Wessel will Johann, des Wirtes Knecht, eine Gans abkaufen; Unterhaltung über des Bauern Heimat Westphalen; Wessel lobt seine Heimat. Johann gibt ihm schlechtes Geld, weshalb der Bauer die Gans verweigert. (Diese Szene ist also nur episodisch.) II, 1: Konrad sucht auf seiner Wanderung nach einer Herberge; II, 2: trifft den Johann und fragt; Johann versteht fortwährend falsch. II, 3: Klaus sucht gleichfalls eine Schenke, auch mit ihm kann sich Johann nicht verständigen. Klaus wird wütend. II, 4; Klaus und Konrad; sie verstehen sich; Klaus hat indes ein Wirtshaus entdeckt, und sie gehen zusammen hin. III, 3: Sie haben dort übernachtet, finden aber die Rechnung für ihr Essen und Nachtlager zu hoch und schimpfen wieder tüchtig; den Wirt solle der Teufel holen. III, 4: Sie schimpfen noch weiter; es sei ihnen noch nie so toll gegangen. III, 5: Dazu kommt Lendle und erzählt auch seinerseits seine üblen Erfahrungen über die Wirtshauswirtschaft (Unsauberkeit, schlechtes Essen; dabei alles teuer). Klaus und Konrad erzählen, wie es ihnen ergangen, und man kommt zu der Ansicht, daß alle Wirte über einen Leisten geschlagen seien.

Das Ganze endet damit, daß den betrügerischen Wirt der Teufel holt. Wir finden auch hier wieder dieselben Motive (Einkaufen, Mißverstehen, Schimpfen, Betrügen) und eintönige Wiederholungen, so daß das eingangs über des Herzogs Er-



findungsgabe gefällte Urteil wohl aufrecht erhalten werden muß; Interesse aber erregt er durch Einführung der Prosa ins Drama, durch gleichzeitige Verwendung verschiedener Mundarten und den bereits hervorgehobenen Versuch, ein naturwahres, volkstümliches Drama in die Erbschaft des steifen Schuldramas zu setzen.

Es ist zu bedauern, daß diese unleugbaren Verdienste des Herzogs durch seine eben gerügte Eintönigkeit in den Motiven und Situationen der Stücke geschmälert werden.

Noch aber haben wir an dieser Stelle ein Drama zu nennen, das bisweilen dem Herzoge zugeschrieben, jetzt aber — und mit Recht — ihm abgesprochen wird[1]): Die:

„Tragoedia von einem ungerechten Richter, Wie derselbe durch Anstifftung der Teuffel in ein unördentlichs wüstes wesen verfürt, darnach aus einem Laster in das ander gestürtzt und endlich ewig verdampt worden," ... Magdeburg (o. J.) (Ex.: Berlin[2]). Gegen die Autorschaft des Herzogs spricht vor allem die gebundene Rede, sowie die Unmenge der auftretenden Personen (119!). In der (niederdeutschen) Mundart sprechen Klauß, Hans, Greite und Anneke; die vier Narren sprechen hochdeutsch.

Greite wird (I, 5) in ihrer unglaublichen Dummheit gezeichnet: ihr guter Rock ist ihr gestohlen worden; der Richter hat ein Götzenbild („ein grothen ... nȳen Gott") aufgestellt, und an dieses wendet sich die Bäuerin, von ihm will sie den Dieb erfahren; denn der Gott schlafe doch nicht, wie der Pfarrer immer sage, da müsse er doch den Diebstahl beobachtet haben; als sie natürlich keine Antwort erhält, will sie sich ihm noch mehr bemerkbar machen:

„Ek wil öhn krigen by der Nasen."

Von dem sie beobachtenden Narren wird sie wegen ihrer Dummheit ausgelacht; darüber wütend, schimpft sie tüchtig; bald aber gibt sie sich zufrieden:

„Hyr krig eck van mynem Rock nichts tho wetn,
Dey Rock ys weg, nun will myn Hanß,
Mu(?)meck ak holden einen Danß."

Damit schließt der erste Akt.

---

[1]) Vgl. schon Hollands Nachweis der Unechtheit, 812.

[2]) Das älteste Exemplar stammt aus dem Jahre 1592 und ist in Wolfenbüttel; vgl. Holland, 813.



Auch ihr Mann (Hans) ist bestohlen; II, 4 (fälschlich 2 gedruckt): sein Nachbar Klaus hat ihm drei Hufen Landes weggenommen. Grete erzählt ihm von ihrem abhandengekommenen Rock; des Nachbars Weib Anneke sei wohl die Diebin. Hans schlägt vor, die Sache vor den Richter zu bringen; Grete meint aber, das werde nichts helfen; denn der Richter sei ein Bösewicht. Inzwischen haben die Diebe es doch mit der Angst zu tun bekommen: Klaus will mit dem Richter heimlich reden und ihm einen Ochsen schenken; da bestrafe er sie nicht.

Inzwischen kommen Hans und sein Weib Greite. Beide fangen sofort wegen des Diebstahls Zank an: erst beschimpfen sie sich, dann folgt Prügelei, in der es besonders Anneke schlecht geht:

„O weh! O weh! och Claws myn Kop.“

— — — — — —

„Help Claus, eck maut süß unden liggen.“

Mit blutender Nase scheidet sie vom Kampffelde.

Diese Szenen sind nicht ohne Komik (die Zeichnung der grenzenlosen Dummheit Gretens; die ins Heitere gezogene Prügelei); mit der Haupthandlung stehen sie dadurch in Zusammenhang, daß sie die Schlechtigkeit und Bestechlichkeit des Richters beleuchten helfen.

Im Zusammenhange mit Herzog Julius ist des Stralsunder Organisten Elias Herlicius dramatische Tätigkeit zu erwähnen; er hat nämlich dessen Vincentius Ladislaus in Verse gesetzt und dabei eine mundartliche Szene voll köstlichen Humors eingelegt; außerdem rührt von ihm aber noch ein anderes, den Dialekt verwertendes Stück her, das 1606 gedruckte Schauspiel:

Musicomastix. Eine Comoedia von dem Music Feinde, darinnen vermeldet wird, wie die herrliche und schöne Kunst Musica (so wol auch die andern freyen Künste), ob sie schon auffs höchste kommen ist, verachtet und ubel belohnet wird.... Reimsweise beschrieben durch Eliam Herlicium Cicensem, Organisten zum Stralsundt in Pommern. Gedruckt zu Alten Stettin, durch Jochim Rheten“, 1606. (Ex.: Breslau, Univ.-Bibl.)

In diesem Stücke, das übrigens, wie aus der Vorrede „An den gönstigen Actorem oder Leser“ zu entnehmen, „vor der Bearbeitung des Vincentio Ladislao verfertiget“ ist, ist dem Dichter der Humor in den mundartlichen Partien (Bauer Drewes Krönekyl, Schweinehirtin Wöbbeke Plöß und deren Sohn Cheleke, alle drei niederdeutsch sprechend) weniger gelungen, als in der Einlage des versifizierten herzoglichen Stückes. Herlicius will

darin vor allem die zu seinem Leidwesen im Volke mehr und mehr um sich greifende Bevorzugung schlechter Musik vor der guten, wie sie die tüchtigen „Cantores und Organisten“ pflegen, an den Pranger stellen. Der „Musicfeind“ Junker Hans, die Hauptperson, hat nur Sinn für die nach des Dichters Ansicht schlechte Musik von Dorffiedlern (Bauern) und wird dafür am Ende tüchtig ausgelacht; denn — und das ist die Moral des Stückes —:

„Der Musicfeind sind Ignorante,
Und sind zu heissen recht Bachante,
Denn wer veracht der Music Gsang,
Der bleibt ein Narr sein Lebenlang.“

Daraus ergibt sich zugleich, daß die im Musicomastix auftretenden Bauern als Vertreter der schlechten Musik für die Handlung unerläßliche Figuren sind, mit ihr im engsten Zusammenhange stehen.

Der Bauer Drewes eröffnet das Stück mit dem üblichen ans Fastnachtsspiel erinnernden Gruße an die Zuschauer. In einem langen Monologe erzählt er uns von seinem „Fidel, Floyte und Lüllekenpipen“-Spiel, dessen Lob er nicht genug singen kann; ein Spielmann, wie er, sei ein gar gesuchter Mann, er (Drewes) nehme es mit jedem auf, auch mit dem eben eingetroffenen fremden Spielmann:

„Wenn se my man tho hörende kriegen,
Wat geldt, he schal wol stille schwiegen.“

Er will ihn suchen, um sich mit ihm zu messen, vorerst aber muß er sich in der Schenke stärken. Als er aus dem Wirtshaus kommt (IV, 1), erzählt er zunächst von dem regen Leben, das dort herrsche; fast alle seine Bekannten habe er da getroffen:

„Dar was ersten Chim Märsekow,
Syn Schwager ock Kersten Krakow,
Chim Talchnippe, unne Achim Stöker,
Dat syn uses Junckern besten Höcker,
Chel Rundthodt, un Chim Schwintepyl“ usw.

Nach dieser ergötzlich wirkenden Aufzählung protzt er mit seinem Gelde und schmeichelt sich selbst:

„Ick bin noch ein Jungk tapper Heldt“;

aber er möchte gern eine junge, hübsche Frau, seine jetzige sei ihm schon zu alt und häßlich, und er wünscht sie ins Grab. Einstweilen singt er zu seinem Troste ein Lied auf Anneke, die er heiraten möchte:

„O Anneke, Plönneke, mochstu hier wesen,
Ick wolde dy fahten by der Nesen,
Wy wolden us habben so harte leeff,
Unne holden us encke ydel scheeff.“

Jetzt erst fällt ihm endlich ein, daß er ja die fremden Musikanten aufsuchen wollte; indes kommt ihn schon des Junckers Diener holen; Hans kann der „guten“ Music der Fremden keinen Geschmack abgewinnen und will lieber dem Spiele des Bauern zuhören. Drewes' bezechter Zustand verschlimmert sich noch begreiflicherweise, als er vor seinem Spiel wieder einen Krug zur Stärkung vom Juncker erhält; er singt auf seine Anneke und macht dabei die lächerlichsten Tanzkunststücke (V, 5). So wird er samt seinem Juncker dem hellen Gelächter der Zuschauer preisgegeben (V, 6).

Weniger geglückt ist Herlicius der Humor in den Szenen mit der Hirtin und ihrem Sohn. Wöbbeke muß sich ihren Unterhalt durch Schweinehüten verdienen, da ihr verstorbener Mann ihr nichts hinterlassen hat

„Als man dith Horn in usem Kathen.“

Sie lobt das Instrument; auch ihr Sohn könne „wol blaßn unne pipen“; ebenso sei er im Flötespielen tüchtig; leider sei er bloß sehr faul:

„De Schelm de wil my nichtes horckn,
He mach wol liggn im Bedd unne snorckn.“ (I, 4).

I, 5 weckt sie ihren Sohn, der sie für betrunken hält, weshalb Wöbbeke schimpft:

„Dat schalstu Rotte wol encken wetn,
Ick habbe hüde wedder dranckn noch getn.“

Nur — Branntwein habe sie getrunken!

In der folgenden Szene (I, 6) hütet Wöbbeke die Schweine und trinkt dabei tüchtig aus dem Kruge.

Natürlich betrinkt sie sich, und in diesem Zustande zeigt sie uns die 3. Szene des II. Aktes. Als Chel mit seiner Flöte kommt, bläst seine Mutter, um die Schweine zu sammeln, so unheimlich ins Horn, das Chel erschrickt; er merkt aber gleich den Grund:

„Gy habbe tho veel in de Flascke gerakn.“

Indessen kann sie kaum mehr stehen und muß sich darum von ihrem Sohne nicht gerade schmeichelhafte Bemerkungen anhören.

Ist in den Wöbbeke-Szenen dem pommerschen Organisten der Humor weniger gut gelungen, so entfaltet er dafür in der Einlage des in Verse gebrachten Vincentius Ladislaus seine schönste Blüte: es ist ein Liebesidyll, und die Figur der Geliebten, Anneke, ist wirklich reizvoll gezeichnet. Die Einlage,

die in keinerlei Zusammenhang mit der Handlung steht, befindet sich am Schlusse der 2. Szene des V. Aktes der von Herlicius auch sonst noch durch einen Prologus und Argumente erweiterten Umprägung des herzoglichen Stückes.[1]) Gründe der Einschiebung: „Domit die Comedia desto vollenkömlicher zu agiren sein möchte“ (Holland, 643). Und noch ein andrer Grund: Das Zwiegespräch findet während einer Mahlzeit des Herzogs Siluester und des Vincentius Ladislaus statt: „Damit die Personen etwas essen können, Weil auch keine Musica kan gehalten werden, sintemal sie von dem Vincentio nach gehaltener Mahlzeit erst gefordert wird“ (!) (S. 689).

Nach der üblichen Begrüßung des Publikums, erzählt uns Drewes von seiner Anneke, die sein Weib werden soll. Er sei schon einmal verheiratet gewesen, hätte aber eine alte, kranke Frau gehabt, nun habe er sich eine junge, frische ausgesucht; und so zieht er den Vergleich zwischen einst und jetzt, wobei freilich einige Derbheiten nach Art der Fastnachtsspiele mit unterlaufen. Inzwischen kommt seine Anneke. Sie schilt ihn, daß er ihr gleich überallhin nachlaufe; was die Leute dazu sagen werden!

„Wat mögn man seggen alle de lüde?“

Drewes entschuldigt sich damit, daß er es nicht länger mehr ohne sie ausgehalten habe, und sie meine es ja auch sicher gar nicht so böse:

„Und ick seh idt ock an juwer nesen,
Dat gy mick idll rechte gram nicht syn,
Gy sehn mik leuer als juwe Schwyn.“

Er schenkt ihr einen Ring und einen Taler, worauf Anneke ihm ein Gegengeschenk macht. Nun glaubt Drewes seine Braut sicher zu haben:

„Myn leue Anneke, ick dancke juw,
Use sake iß jo faste nu,
Ick moth juw nemen in de arm,
Unne holdn juw ein lüttick warm.“

Schelmisch-schüchtern meint Anneke, sie dürfe hier doch nicht so lange stehn bleiben.

„Ick weth jo wol ick hab nicht tydt.
Ick moth Summe Godt tho huß hen gahn.“

---

[1]) Holland a. a. O., 689 ff.

Da will sie ihr Liebster wenigstens begleiten, und er verabschiedet sich daher vom Publikum, verspricht aber, bald wiederzukommen, alle zum Hochzeitsschmaus einzuladen.

Noch öfter werden wir das Liebesleben darstellenden Szenen begegnen; wo sie nur innerhalb anderer andere Stoffe behandelnder Dialektpartien vorkommen, muß ich deren Besprechung, um die betreffenden Stücke nicht zu zerreißen, erst später behandeln. Dagegen reihe ich hier ein Drama an, dessen mundartliche Teile nur das Liebesleben zum Gegenstande haben:

Gabriel Rollenhagens „Amantes amentes“ (1609).

Gabriel Rollenhagen[1]), der Sohn des Dichters des „Froschmeuselers“, hat, abgesehen von seinen „Vier Büchern indianischer Reisen“ und einigen wenigen andern Versen in deutscher Sprache nur noch eine Komödie geschrieben:

„Amantes amentes, das ist, Ein sehr Anmutiges Spiel von der blinden Liebe, oder wie mans Deutsch nennet, von der Leffeley ... auff gut Sächsisch gereimet durch Angelium Lohrber è Liga.[2]) 1609. Magdeburgk ...“ (Ex.: Breslau, Stadtbibl.)[3]) Hinter dem Pseudonym verbirgt sich, wie Gaedertz, 17 ff. überzeugend nachweist, unser Dichter. Das Stück erfreute sich großer Beliebtheit, wofür schon seine sechs Auflagen Zeugnis ablegen. Unter anderen Aufführungen wissen wir von einer Berliner von 1614 in Gegenwart des Kurfürsten Johann Sigismund, wobei besonders die beiden niederdeutschen Dialektrollen (Lucretias Magd Aleke und der Bauersknecht Hans) lebhaften Anklang fanden.[4]) Aber noch gegen Ende des Jahrhunderts erschien es unter Velthen wieder auf der Berliner Bühne. Bemerkenswert ist übrigens auch, daß das bekannte Stück der englischen Komödianten „Von Sidonia und Theagenes“ nichts weiter als eine Prosaauflösung der deutschen Komödie von Gabriel Rollenhagen ist, in der jedoch die Dialektpartien ins Hochdeutsche übertragen sind (vgl. Tittmann: „Die Schauspiele der englischen Komödianten in Deutschland“, Leipzig

---

[1]) Vgl.: Theodor Gaedertz: Gabriel Rollenhagen, sein Leben u. seine Werke. Leipzig 1881.

[2]) Eine Umstellung der Buchstaben in Angelium Lehrber è Liga ergibt genau: Gabrielem Rollenhagium (Gaedertz, S. 18).

[3]) Gaedertz, S. 83. Genée a. a. O., S. 277.

[4]) Gaedertz, S. 83.

1880, S. XII). Die beiden Rollen der Aleke und des Hans stehen, wie auch Gaedertz eigens hervorhebt (S. 65), in Zusammenhang mit der Handlung, welche in den Grundzügen folgenden Inhalt hat: Die fast dreißigjährige Lucretia möchte gern heiraten, sich aber auch nicht den ersten besten wählen, und so machen ihr manche vergeblich ihre Anträge, bis sie sich für Eurialus entscheidet.

Die mundartlichen Teile sollen nach Gaedertz[1]) nicht ganz original sein. Zunächst liege es nahe, an Herzog Heinrich Julius von Braunschweig zu denken, mit dem Gabriel Rollenhagen in regem Verkehr stand, dem er manches seiner lateinischen Gedichte der Sammlung „Juvenalia" widmete, und dessen Schriften er daher sicher gekannt hat. Indes zeigt Gaedertz (S. 42), daß, wenn es sich überhaupt um eine Beeinflussung von dieser Seite handelt, sie sich auf einige wohl unwillkürliche Reminiszenzen beschränkt, deren Gaedertz die eine und andre anführt. Abhängig dagegen soll Rollenhagen nach Gaedertz von Schlues noch zu besprechendem Isaak (Rostock 1606) sein. Indes ist der von Gaedertz S. 53ff. dafür erbrachte Beweis zum mindesten nicht bindend, wie schon Seelmann (Zeitschr. f. deutsche Philologie XIV, S. 124) ausführt, da er sich lediglich auf die Gleichheit der Vornamen und einiger damals allbekannter und -verbreiteter Redensarten beschränkt, so daß diese Momente für eine Abhängigkeit Rollenhagens gerade von Schlue nichts beweisen. In ähnlich unzulänglicher Weise sucht Gaedertz auch die Einwirkung Rollenhagens auf spätere Dramen: Lockes Acolast und Pfeffers „Esther", darzulegen, eine Beweisführung, die daher Seelmann (a. a. O., S. 126) ebenfalls mit Recht für nicht zwingend erklärt.

Die 6. Szene des I. Aktes zeigt uns, wie um die wählerische Lucretia sogar Knecht Hans wirbt. Den Zweck der Szene gibt Rollenhagen schon im Prologus an:

„Damit das jhr was habt zu lachen."

Hans schmeichelt zunächst ihren Kleidern, versäumt dabei aber nicht, auch gleich auf sich aufmerksam zu machen: „Seit ins, myn bart is ak vorstutzt," und will sie küssen, was Lucretia freilich nicht duldet; trotzdem läßt er sich nicht einschüchtern, sondern macht ihr sogar gleich den Heiratsantrag: „Meck ducht eck were vor juck gerecht." An Unzweideutigkeiten läßt das Zwiegespräch bald nichts mehr zu wünschen übrig.

---

[1]) Gaedertz, S. 41 ff.

Als Lucretia ihn fragt, was er dann mit ihr machen möchte, wenn sie ihn heirate, erwidert Hans:

> „Ha, ha, he dat mot eck lachen,
> Fragn gy? Eck wolde dohn darmede,
> Alse use Vaer unser Moder dede.
> Ghy hebben noch wol ein weick bedde,
> Och deeren, wen eck deck erst hedde,
> Eck wolde deck so soite wort geven,
> Alse fett hamelflesck met röven.“

Er wird immer zudringlicher, macht dreiste Berührungen. Natürlich bekommt er einen Korb. Er tröstet sich aber gleich, und will sich mit Lucretias Magd Aleke begnügen. In II, 2 wirbt er um diese. Er versteht seine Sache vortrefflich:

> „Min schnaterlatatjen mine brusemuse,
> Min leiveste Ketchen in usem huse,
> Pip mick einmal sind gy min leiff
> Holdet den kop doch nich so scheiff.
> Gy sin jo mine mit hud unde mit harn.“

Ihr Kuß schmeckt ihm so gut

> „Alse klümpe und schwinesvoite.“

Dann schwindelt er ihr vor von seiner Wohlhabenheit, und die kußtrunkne Aleke glaubt alles; nur als er auch ihr gegenüber in seinen Berührungen dreist wird, wehrt sie ihm, freilich mehr schelmisch als im Ernste: so etwas dürfe er erst nach der Hochzeit tun. Drauf tanzen beide einen lustigen Tanz. Im III, 1, 2, 3 spielt Aleke die Rolle der Überbringerin der Liebesbotschaft ihrer Herrin an deren Geliebten Euryalus. Die folgende Szene (III, 4) zeigt uns Hans in ziemlich angeheitertem Zustande; er will bei seiner Geliebten schlafen; diese und weitere Bemerkungen sind wieder unzweideutig genug. Durch ein Ständchen hofft er sie zu wecken. III, 5: Aleke ist zuerst wütend, daß sie aus dem Schlafe geweckt sei; als Hans aber jammert, daß ihm draußen zu kalt sei, ladet sie ihn zu einer Biersuppe in die warme Stube. — In V, 1 wird der schon wieder angeheiterte Hans zur Liebesbotschaft an Euryalus benutzt. Er studiert sich erst in drolliger Weise ein, was er Euryalus sagen solle, und als er (V, 2) hinkommt, verspricht er sich natürlich trotzdem, ehe er seine Botschaft richtig herausbringt.

Als Lucretias Heirat mit Euryalus von den Eltern der Braut gestattet wird, soll auch Hans nicht leer ausgehen: er soll seine Aleke bekommen. (V, 5.)

Hans und Aleke sind zwei prächtige, mit Humor reich ausgestattete Gestalten, die die vorher erwähnte Beliebtheit des Stückes begreiflich machen.

D. I. 3. Die Dramen Georg Pondos (Pfund).

Waren wir soeben ins 17. Jahrhundert vorgedrungen, so müssen wir im Zusammenhange mit Herzog Julius v. Braunschweig noch eines andern fruchtbaren Dramatikers aus dem Ausgange des 16. Jahrhunderts gedenken: Georg Pondos.[1]) Nicht bloß, daß beide gleichzeitig lebten und dichteten, veranlaßt mich, Pondo mit dem Herzog zusammenzustellen: wir wissen auch, daß Pondo zu dem Herzoge in persönlicher Beziehung stand, seine Werke also gekannt hat: seine frühesten uns erhaltenen Dramen „Isaacs Heyrath" (1590) und seine „Griseldis" (1590) widmete er dem Herzoge und seiner Gemahlin, Herzogin Elisabeth v. Schleswig-Holstein, als „Brautgabe", und noch 1605 dichtete er des Herzogs in Prosa geschriebene „Susanna" (erste Fassung) in Verse um. Auffälligerweise war Pondo bisher fast ganz vergessen; ich kenne außer Joh. Boltes kurzem Berichte in der ADB keine Arbeit über ihn, und auch die größeren Literaturgeschichten erwähnen ihn überhaupt nicht oder höchstens ganz beiläufig, wie Koberstein a. a. O. I, 364, Anm. 34; und doch glaube ich durch eine ausführlichere Besprechung seiner Dramen, wenigstens hinsichtlich ihrer mundartlichen Bestandteile, zeigen zu können, daß er, ganz abgesehen von den eben bezeichneten äußeren Momenten (seinen Beziehungen zu dem bekannten Braunschweiger Herzoge), auch als Dichter an sich, zum mindesten, was die dialektischen Partien seiner Dramen anlangt, die Vergessenheit nicht nur nicht verdient, sondern vollen Anspruch darauf hat, neben, wenn nicht in mancher Beziehung gar über Herzog Julius gestellt zu werden.

Zu Eisleben gebürtig, trat Pondo im Jahre 1574 in den Dienst des brandenburgischen Kurfürsten Johann Georg und ist bis 1610 als Küster des Domstifts zu Cölln a. d. Spree nachweisbar. Außer einigen Gelegenheitsgedichten verfaßte er mindestens 13 umfangreichere Dramen[2]), von denen allerdings nur noch fünf erhalten, bezw. auffindbar sind; zu den verlornen

---

[1]) ADB. 26, 407.

[2]) Im Vorwort zu seiner „Susanna" (1605) nennt er diese sein 12. Stück; und aus demselben Jahre ist von ihm dem Namen nach noch ein „Engel Raphael" bekannt.

Stücken sind u. a. zu rechnen: „Ein verlorner Sohn“ (1579), „Die drei Männer im feurigen Ofen“ (1584), eine Hildegardis (1593) und ein „Engel Raphael“ (1605).[1] Wenn Bolte[2]) den Berliner Domküster kurz als „bürgerlich hausbacknen Dichter“ charakterisiert, kann ich mich mit diesem Schlagworte nicht einverstanden erklären; zum mindesten für die mundartlichen Teile seiner Dramen, die bei Pondo indessen eine hervorragende Rolle spielen, möchte ich Boltes Bezeichnung als nicht zutreffend erweisen. Bei Pondo reden der Narr und die Bauern in der Mundart. Bei ersterer Figur sind zwei Seiten zu unterscheiden: einmal gibt sie sich als wirklicher Narr, als bloßer Spaßmacher, in der Art der lustigen Person bei den englischen Komödianten und bei Herzog Julius, daneben aber tritt Pondos Narr auch als Lehrer der Menschen auf, so besonders in „Isaacs Heyrath“. Er knüpft dann immer an die Handlung der vorangegangenen hochdeutschen Szenen an und gibt dazu den Zuschauern seine Lehren, sagt den Leuten mit lachendem Munde die Wahrheit. Es ist beachtenswert, daß Pondo die Erteilung der guten Lehren — und um erzieherische Absichten handelt es sich bei allen seinen Dramen — gerade dem Schalk in den Mund legte, eine Verwendung des Narren, die wir allerdings mitunter auch schon in den Fastnachtsspielen und u. a. bei Gengenbach und Manuel finden.[3]) Der lehrhafte Charakter des Narren findet sich am ausgeprägtesten in:

„Eine schöne Comoedia von Isaacs Heyrath . . . gedichtet. Durch Georgium Pondo . . . (1590) (Ex.: Breslau, Univ.-Bibl.).

Darin treten u. a. zwei niederdeutsch sprechende Narren (Heintz Knoll und Stockthor Droll) auf.

Immer an das unmittelbar Vorhergehende des hochdeutschen Teiles des Stückes anknüpfend, rät z. B. in I, 2 Droll den Zuschauern, so für ihre Kinder zu sorgen, wie Abraham das tue: „Folgt gy hir Habrham, iß min rath,“ in I, 4 den Knechten unter den Zuschauern, so treu und gehorsam zu sein, wie Abrahams Knecht Eliezer:

„Werd gy so trw wesn juchen Hehrn,
Werd juck Gott ak grot lück beschkern,

---

[1]) ADB 26, 407.

[2]) Ebenda.

[3]) Vgl. Reuling a. a. O., 8.

Unde make vthm armen en riken man,
Wie heh dem Lisezörn[1]) heffte than."

Und noch in der letzten Szene des V. Aktes rät Droll den unverheirateten Zuschauern, Gott um ein solches Weib zu bitten, wie Rebekka sei, und es dann auch so lieb zu haben, wie Isaak seine Rebekka. Daneben zeigt sich der Narr indes auch in der Art der lustigen Person des Herzogs Julius, aber abwechselungsreicher: In I, 6 schmeichelt er seiner eignen Schönheit, alle Mädels seien in ihn vernarrt:

„Ick weth ak nich, wuth dunne quam,
Ja vackn mickt sülfest wunger nam,
Alld mekens hade den kökl gefreten
An mick, sedn, küngn minr nich vergeten."

In II, 2 erschrickt er vor dem Teufel, ebenso in II, 4. In IV, 6 will er vor Gram ins Wasser springen, als er hört, daß Rebekka mit Isaak in dessen Heimat zieht, und jammert:

„Ach Rebeccen min herte Leeff
— — — — —
Ach ach dehi rode lefftzken din,
Dehi mackn mick blodnt dat herthe min.
— — — — —
Nimrmehi kümstu mick vth dem sin."

Im Schlußmonolog lädt Droll im Namen Isaaks alle Zuschauer zur Hochzeit ein und meint, so gut, wie heute, habe er seine Sache noch nie gemacht:

„Hebn doch all d leefen Lüde gelacht."

Man wird aus dem Angeführten sehen, daß der Narr in diesem Stücke durchaus nicht so wässerig-eintönig ist wie bei Heinrich Julius; es ist in ihm ein ganz wunderbares Gemisch von launiger Schelmerei und inniger Herzlichkeit, die sich besonders in seinen Bemerkungen über seine und andrer Menschen Liebe kundgibt, die sich fernhalten von all den zotenhaften Äußerungen des Narren bei ähnlicher Gelegenheit in andern damaligen Dramen, besonders in den Fastnachtsspielen.

Spielte hier der Narr eine große Rolle, so tritt er ganz in den Hintergrund in dem im gleichen Jahre erschienenen Spiel: „Die Historia Walthers, eines Welschen Marggraffens, der sich Griselden seines ärmsten Bawren Tochter vermehlen lest ...

[1]) = Eliezer.

In ein Comoedien ... verfasset durch Georgium Pondo ... (1590) (Ex.: Breslau, Un.-Bibl.).[1]) Nur in II, 3 tritt der Narr Dromo auf, wo er seinem, von der Brautfahrt kommenden Herrn (Walther) entgegenreiten will; das Publikum solle sich indes die Zeit nicht zu lang werden lassen. Um so bedeutender sind die dialektischen Bauernszenen, die teils im Zusammenhang mit der Handlung stehen und idyllischer Natur sind (die Szenen, in denen Griseldis' Eltern Janiculus, „Das alte Bewrlein" und Gertsch, „Sein Haußfraw" auftreten), teils ohne Zusammenhang mit ihr und mehr komischer Art sind (die Bauernzwischenspiele II, 7; III, 9; V, 1). Den Stoff — die Erzählung von der geduldigen Bauerstochter Griselde, die von einem Fürsten heimgeführt, dann aber, um die Standhaftigkeit ihrer Liebe zu erproben, von ihm hart behandelt und sogar scheinbar wieder verstoßen wird, um schließlich, als sie alle Proben bestanden, an der Seite ihres Gatten bis zu ihrem Tode im Glück der Liebe zu leben — diesen Stoff kannte Pondo, wie er selbst im Prolog sagt, aus einer Übersetzung (offenbar der Heinrich Steinhövelschen; Augsburg 1472) von Petrarcas lateinischer Umdichtung der letzten Novelle aus Boccaccias Decamerone. Die Sage wurde mehrfach in der deutschen Dramendichtung verwertet, schon von Hans Sachs („Die geduldig und gehorsame Markgrefin Griselda"), und noch im 19. Jahrhundert hat sie Fr. Halm zu einem — im Gegensatze zu Pondo allerdings tragisch endenden — Drama „Griseldis" (1835) umgeschmiedet; auch Joh. Pöhnl hat den Stoff dramatisiert. Wenn sich Pondo zwar im allgemeinen an die Erzählung Petrarcas hält, steht er ihr andrerseits doch selbständig gegenüber: vor allem ist die bei Petrarca und auch bei H. Sachs fehlende Mutter der Griseldis Pondos eigene Gestaltung. In der Mundart sprechen in Pondos „Griseldis" außer dem Narren: Die Bauern Brix und Stentzel (niederdeutsch) und die Eltern der Griseldis: Janiculus und Gertsch (thür.); ihre Tochter Griseldis selbst dagegen spricht durchweg in ungekünsteltem Hochdeutsch: eine ähnliche Erscheinung wie siebzig Jahre später bei Gryphius: auch Pondo

---

[1]) F. v. Westenholz (Die Griseldis-Sage in der Literaturgeschichte; Heidelberg 1888) verzeichnet (S. 85) nur den Titel, da ihm das Stück selbst nicht bekannt war.

läßt Griseldis, ebenso wie Gryphius die Lise Dornrose, hochdeutsch reden, um sie in ihrer ganzen Zartheit und Feinheit zu zeichnen.

Die Eltern der Griseldis begegnen uns zuerst in der 4. Szene des I. Aktes: es ist eine reizvoll idyllische Familienszene. Janiculus erzählt seinem von ihm zärtlich geliebten Weibe, was Griseldis in der Nacht geträumt habe: daß sie nämlich des Landesherrn (Walther) Gemahlin werden solle. Unterdessen schickt Gertsch die Tochter fort, daß sie nach den Schafen sehe, um ihrerseits mit ihrem Manne ungestört reden zu können. Griseldis gehorcht:

„Lieb Muttr das sol alsbald geschehn,
Wolt jhr was mehr? künt chs euch ansehn,
Wolt ich willig sein vnd bereith,
Ich wil euch gehorchn meins lebens zeit.“

Gertsch will an die Erfüllung des Traumes nicht glauben; Griseldis werde und könne doch nur eines Knechtes Weib werden:

„Ach Janickl, min libe Man,
Das jo nich suh gschien edr sin kan,
En gruhs gruhs wungerzeichn es wiere,
Wenn es Buren Tochtr niem en Hiere,
Da kümpt vnß Grisl, nu muß ch sie frege
Vn hüern (hören), waß sie dazu werd sege:
Grisel, was hest förn traum gehat?
Segs nunt herus, gor nischt es schath.“

Griseldis hat volle Zuversicht, daß der Traum in Erfüllung gehen werde, und sie spricht lebhaft davon, was ihr von seiten der Mutter den spaßhaft gemeinten Tadel zuzieht, sie sei eine „Klapperbüchse“. Schließlich meint der Vater, das beste sei, nicht weiter darüber nachzudenken, sondern alles dem lieben Gott zu überlassen. II, 4 zeigt uns wieder ein Familienidyll: Griseldis hat von Walthers Brautfahrt gehört und will hinaus, die fürstliche Braut zu sehen; die Mutter heißt sie aber erst die Häuslichkeit besorgen, Wasser am Brunnen holen u. dgl. m. Als Griseld, dem Gebote der Mutter folgend, fortgegangen ist, Wasser zu holen, unterhalten sich die beiden Alten über das Glück, das Gott ihnen durch ihre Tochter geschenkt habe:

Gertsch: „Wu dücht uch, Janickl liebe Man,
Eb vns Gott besser Glück auch gan.

Janic.: Gott von vns billich werd gerierth.
Wenn heh ein schüen en glück beschert,
Su güntß (gönnt's) [eim dach der nechste nicht . . .“

II, 5: Walther hat Griseld getroffen und begibt sich sofort zu ihrem Vater, um ihre Hand anzuhalten. In echter Schlichtheit und Bescheidenheit erwidert Janiculus dem Fürsten, er (der Fürst) möchte ihn doch nicht

beschämen! Er werde sich wohl seinesgleichen wählen. Indes fügt sich der schlichte Alte dem Wunsche seines Landesherrn.

Die fromm-innige Herzlichkeit, Demut und Gottergebenheit der alten Bauersleute hat der Dichter in dieser Szene liebevoll ausgemalt, ebenso auch Griseldis' jungfräulich-demütigen Gehorsam gegen ihren Herrn und Bräutigam, dessen sie sich gar nicht ebenbürtig und würdig fühlt.

Auch IV, 4 bringt uns eine äußerst innige Familienszene: es ist Morgen. Janiculus erwacht, dankt Gott und preist die Schaffensfreudigkeit seines lieben Weibes, die schon längst bei der Arbeit ist:

„Gott lob und dank, der mich die nacht
Suh gnedg behut hat unn bewacht.
Guhd Morgen, Gertsch, du libes Wib,
Wu mattstu dach su ob die Lib,
Du läuffst unn rennst, unn wiehr on nuht,
Unse hergt (Herrgott) werd uns dach ß tegliche bruht
Unn was m bedörbn zur libes nuht,
Die zit unß lebens vullet (vollends) beschern,
Wenn me nunt vlissig betn zum Hiern;
Wu bistu denn bereit gewest?
Bist früh gekrochen uß dem Nest."

Scherzhaft schilt Gertsch ihren Mann:

„Könn gie denn nich nach n wilchen schloffe?" (schlafen),

und meint zugleich mit zärtlicher Besorgtheit:

„Es (das Schlafen) het uch verwor nich geschadt,
Die Nacht war gie recht schwach vnn math" (matt).

Janiculus erzählt nun seinem Weibe den unglückverheißenden Traum, den er in der vergangenen Nacht gehabt; und beide, für Griseldis fürchtend, machen sich auf den Weg, um sich nach ihr zu erkundigen. Voll Angst und Besorgnis kommen sie auf dem Schlosse an (IV, 6) und erfahren, daß Griseldis verstoßen sei.

Aber auch jetzt verläßt sie nicht ihre Ergebenheit in Gottes Willen und ihr Vertrauen auf ihn: Janiculus:

„Der liebe Gott iß stets bereith,
Zu helffen den, die em vertruwen,
Vnn von grund ehrs hertzn vff ehn bwen,
Kum hertz kindt[1]), woln gien vnser strossn,
Der lieb Gott werd vns nich verlossn,
Der d hett geschaffen Hemml vnn Erden,
Werd bschern, deß mie hie auch sat werden."

[1]) An Griseld gerichtet.

Und Griseld zieht willig und in ihr Schicksal ergeben mit ihren Eltern wieder heim, ihnen in ihren alten Tagen zu dienen, wie sie es zuvor getan.

Das Ganze schließt indes mit der Wiedererhebung der schwergeprüften Griseld zu Wathers Gemahlin.

Die bisher besprochenen Griseldisszenen schildern uns in wahrhaft inniger Weise das schlichte, gottvertrauende Familienleben von Griseldis' Eltern; von irgend welcher Komik ist dabei nicht das geringste zu bemerken.

Gerade hier sehen wir deutlich, wie unrecht die landläufige Meinung (s. o.) hat, der gemäß die Mundart im älteren deutschen Drama nur zu komischen Zwecken benutzt worden sei. Freilich trägt Pondo auch dem Geschmacke der Zeit Rechnung, indem er außerdem ein in drei Szenen geteiltes, mit der andern Handlung in keinem Zusammenhang stehendes Bauernzwischenspiel in sein Griseldisdrama einschiebt:

In II, 7 treten zwei Bauern, Brix und Stentzel, auf; beide haben Durst und wollen einkehren, wenn auch ihre Weiber nicht gut darauf zu sprechen seien. Auf dem Wege nach dem Wirtshause plaudern sie weiter über die Weiber, und Stentzel erzählt eine Geschichte, aus der hervorgehe, wie unheilvoll es für den Mann werden kann, wenn er dem Weibe alles offenbart. In der Kneipe angelangt, versteht es der Wirt und die Kellnerin Bachis, die Gäste zu animieren und ihnen so das Geld aus der Tasche zu locken. III, 9: Die Bauern sind ihres ganzen Geldes beraubt, sogar Kleidungsstücke sind ihnen noch abgenommen worden. Die geprellten Bauern mögen wohl zum Lachen herausgefordert haben. Sie jammern, haben Angst vor ihren Weibern und schämen sich vor den andern Leuten. Stentzl will sich aber am nächsten Tage wenigstens die Kleider wieder holen und tröstet die andern:

„West gy man goudes mouths vng frischk
Wy willn vse schkart wol weder vthwetten."

V, 1: Dieses Zwischenspiel schließt an die Haupthandlung an: die Bauern haben gehört, daß Walther die Ehe mit Griseldis mit Einwilligung des Papstes gelöst habe und sich ein andres Weib nehmen wolle. Sie schimpfen daher auf den Papst, den „arge Drach". Brix weiß von ihm allerlei Schlechtigkeiten zu erzählen: von der Weiberwirtschaft, der Ablaßschinderei u. a. m.; sie begeben sich in eine Kneipe, wo Brix noch weiter über den Papst erzählen will.

Hatte in der „Griseldis" der Narr eine geringfügige Stelle eingenommen, so tritt er wieder mehr in den Vordergrund in:

„Speculum Puerorum. Eine newe Comoedia, dem verlohrnen Sohne fast gleich, von eines Ritters Sohn, der anfenglich wol erzogen, aber hernach übel gerathen: Zur Warnung der lieben Schuljugendt gedichtet und zugerichtet durch Georgen Pondo, von Ißleben. Anno 1596.“ (Ex.: Berlin.)[1]) Den Stoff hat Pondo der Georg Wickramschen Novelle „Der Jungen Knaben-Spiegel“ (1554)[2]) entnommen, und zwar hat er einfach Kapitel für Kapitel dialogisiert, nur wenig weggelassen und fast nichts hinzugefügt. Pondo verwendet in diesem Stücke — offenbar in Nachahmung der Herzog Juliusschen Vorliebe für Zusammenstellung mehrerer Mundarten in einem Drama — vier verschiedene Dialekte: niederdeutsch (Narr), brabantisch (Cyrill, der Antörffische Wirt und sein Weib Theodora), thüringisch (der Bauer Rudolph und sein Weib Patrix) und schwäbisch (der Hirte Alexius); der ebenfalls aus der Wickramschen Erzählung herübergenommene schlesische Wirt Agathon indes spricht nicht, wie wir nach Cyrill erwarten sollten, seine heimatliche Mundart, sondern hochdeutsch; offenbar war Pondo, ebenso wie Herzog Julius, dieser Mundart nicht mächtig.

Der Dichter will in seinem Drama, wie Wickram in seiner Novelle, „den Segen ernsthafter Erziehung und die bösen Folgen törichter Verzärtelung in den Lebensläufen eines braven Bauernjungen und seines ritterlichen Pflegebruders“ gegenüberstellen: Ein kinderloses Ehepaar (Ritter Gottlieb) will das Kind (Frederberth) ihres Meyers, des Bauern Rudolph und seiner Frau Patrix, in sein Haus nehmen und als das seinige auferziehen. Indes beschert Gott auch ihnen einen Sohn (Wilibald), und so werden beide zusammen erzogen. Fredeberth macht die besten Fortschritte, Wilibald dagegen gehorcht seinem Lehrer nicht, wird liederlich, verläßt des Vaters Haus und verkommt gänzlich; das Stück schließt aber mit der Rückkehr des „Verlohrnen Sohnes“ und der Aussöhnung mit seinem Vater. In enger Beziehung zu dieser Handlung stehen die mundartlichen Teile. Wickram pflegt an die einzelnen Kapitel seiner Erzählung gute Lehren anzuknüpfen; diese legt Pondo dem Narren in den Mund; der Narr spielt also hier wie in „Isaacs Heyrat“ in erster Linie eine lehrhafte Rolle.

[1]) Vgl. Spengler und Holstein a. a. O., S. 134 ff. u. 47.

[2]) Neu hrsg. im 223. Bd. des Stuttg. liter. Ver.

In II, 2 z. B. erzählt er den Eltern des Wilibald, daß ihr Sohn nur auf allen bösen Stücken sein Augenmerk habe. Als er merkt, daß die Mutter ihr Söhnlein in Schutz nimmt und ihm allen Willen läßt, gibt er ihr den Rat:

„Den kingern schkal m ehrn willn nicht late",

und Prügel seien sehr heilsam für ungezogene Bürschchen; ähnlich in II, 6, III, 3 und III, 7: Die Mutter ist vor Gram um ihren Sohn gestorben; Claus erscheint in Trauerkleidung, ermahnt die Mütter im Zuschauerraum, ihre Kinder vernünftig zu erziehen, um Freude an ihnen haben zu können, fordert zum Grabegeleit auf, weint heftig, bittet für seine Herrin zu Gott, und meint, nun werde auch er wohl bald „ein ende nehmen". In IV, 6 gibt er den Eltern unter den Zuschauern weitere gute Lehren; man dürfe bei Kindern der Prügel nicht schonen:

„Betr ist datt seih in dr jöget weinen,
Aß dat gy denne im older grinen."

Und man solle die Kinder beizeiten was lernen lassen, daß sie nicht auf dumme Gedanken kommen.

Der Bauer Rudolph und sein Weib Patrix treten in vier Szenen auf: I, 1, 2, IV, 2 und V, 5, wovon die beiden zuerst genannten wesentlich komischer Natur sind: I, 1: Sein Herr teilt Rudolph die Absicht mit, Fredebert zu adoptieren. Damit ist der Bauer gleich einverstanden; auch seiner Frau werde es lieb sein, ein Kind weniger zu haben; sie hätten ohnedies Kinder und Sorgen genug. Er geht gleich, seinem Weibe die frohe Botschaft zu bringen. I, 2: soll er dem Schulmeister anzeigen, daß sein Herr ihn zum Lehrer der beiden Knaben bestimmt habe. Anstatt daß er aber bald sich seines Auftrags entledigt, erzählt er erst in echt bäuerlicher Weise und Breite von seinem Herrn, von der Adoption des Fredebert, wie gut es Patrix während des Wochenbetts gehabt; sie möchte jetzt am liebsten alle vier Wochen ein Kind bekommen, um es wieder so gut zu haben usf.; dann erst entledigt er sich seines eigentlichen Auftrags. IV, 2: Rudolph erzählt seinem Weibe, daß sie von nun an seinem Herrn, der nach dem Tode seiner Frau nicht mehr heirate, die Wirtschaft führen solle und gibt ihr Ratschläge; auch über die erfreulichen Fortschritte ihres Sohnes unterhalten sie sich mit sichtlicher Freude. V, 5: Patrix erzählt ihrem Manne, wie gut es Fredebert gehe, und daß er sie beide samt den andern Kindern zu sich nehmen wolle. Im übrigen zeigt sie sich rührend besorgt um ihren Mann, der klagt, daß er nicht mehr wie in seinen jungen Tagen arbeiten könne:

„Komt Rudloff, herzen drute moan,
Chell uch alls guts thun, woas ech koan,
Ech chel uch jerst ein Süpchen mache,
Dornoch ein esse, doas ir sölt lache."

In den beiden letztgenannten Szenen (IV, 2; V, 5) ist von Komik nicht zu reden; „Rüpelszenen" sind auch diese das fried-

liche Eheleben mit liebevoller Innigkeit schildernden Szenen keinesfalls. Von neuem zeigt Pondo hier zugleich sein Geschick in der Kleinmalerei.

Endlich ist noch der Figuren des Antörffischen Wirts Cyrillus (IV, 3 und 5) und des Hirten Alexius (V, 2 und 4) Erwähnung zu tun.

Der in der Mundart seiner Heimat redende Cyrill versteht es, seinen Gästen (Willibald und Genossen) das Geld abzulocken; und als sie nicht mehr bezahlen können, müssen sie auch noch Kleidungsstücke zurücklassen, und so fast nackt von dannen ziehen. Alexius schimpft, daß kein Knecht zu erlangen sei; alles Gesinde sei faul und nur auf Essen und Trinken bedacht. Den des Weges kommenden Wilibald nimmt er auf sein Bitten als Knecht an und gibt ihm Verhaltungsmaßregeln. V, 4 erzählt ihm Wilibald seine Vergangenheit und Alexius bedauert sein Schicksal; Wilibald bereut, was er getan und will zu seinem Vater eilen, ihn um Verzeihung zu bitten; Alexius wünscht ihm, er möge „in Gottes Namen“ ziehen.

Von Komik ist auch in dieser und des Wirtes Rolle nichts zu merken; die Mundart hat lediglich den Zweck, die Naturwahrheit zu erhöhen.

In dem 1602 gedruckten „Salomon“: „Eine newe Comoedia von dem jungen Könige Salomone . . . (Ex.: Wolffenbüttel) beschränkt sich Pondo auf Anwendung einer Mundart, des Niederdeutschen: Der Narr Marcolphus[1]) und die Bauern Bleß und Stentzel. Hier ist der Narr lediglich Spaßmacher.

I, 3 ist er neidisch auf die schönen Braten, die für das Mahl des Königs und seiner Räte bestimmt sind, bekommt selbst Appetit und will sehen, daß für ihn etwas vom Mahle abfalle. II, 3 wundert er sich, warum Salomo immer Opfer darbringe. Das Fleisch der Opfertiere könne lieber zu Braten verwendet werden. Das Publikum solle aber ja nicht Salomo verraten, was er (Marcolph) da geplaudert. V, 3: Gerichtssitzung. Zur Feststellung der richtigen Mutter eines Kindes, gibt Salomo den scheinbaren Befehl, das Kind zu töten. Marcolph meint aber zu Salomo, er solle es lieber am Leben lassen. Ob er noch nicht genug Menschen ums Leben gebracht habe? Marcolph will bei einem solchen Herrn nicht mehr länger bleiben; aber wenn die Reihe mal an den König komme, wolle er selber meisterlich helfen, Salomo vom Leben zum Tode zu befördern.

---

[1]) Die Geschichte von Salomon und Markolf (Salman und Morolf) war bekanntlich ein im Mittelalter sehr beliebter Stoff für deutsche Dichtungen. Vgl. „Deutsche Dichtungen von Salomon und Markolf“, hrsg. v. Fr. Vogt. I. Bd. Salman und Morolf; Halle 1880.



Die Bauernszenen sind im Salomon weniger gelungen als in den früheren Pondoschen Dramen:

II, 1: Bleß kommt mit einem feisten Kalbe, das er dem Salomo bringen muß; schimpft auf die vielen Abgaben, mit denen die Bauern vom Herrn geplagt würden; viel, daß er nicht auch noch ihre Kinder und Weiber fordere; dann hätte der Bauer wenigstens nichts mehr, und Salomo alles. Dazu kommt Stentzl, der ein ganz mageres Kalb bringt. Was Salomo überhaupt mit dem vielen Vieh mache? Bleß: Er opfert es den Göttern. Stentzl: Er dächte, Gott hätte das Vieh für den Menschen und nicht für sich selbst geschaffen. Vor dem Hofe angelangt, soll Stentzl wegen des mageren Kalbes eingesperrt werden; schließlich bleibt es aber nochmal bei der Drohung. Ihrer Bitte, ihnen etwas Brot und Bier zu geben, wird nicht gewillfahrt. Stentzl schimpft daher tüchtig und wünscht sich den früheren König zurück, der gegen die Bauern milde gewesen sei. Indes wollen sie sich nicht zu Tode grämen und sich von ihrem eigenen Gelde im Gasthause Bier kaufen. III, 4: Bleß und Stenzl sind auf dem Nachhausewege begriffen. Bleß erzählt

„darmet uß nicht deih thit lange werth"

lang und breit, welchen Nutzen die einzelnen Rinder, Kälber, Hühner usw, brächten; was auf den Zuhörer ermüdend wirken muß. Inzwischen sind sie in ihrem Dorfe angelangt und wollen sich jetzt stärken, da sie zu Hofe nichts bekommen.

An Wert lassen sich die mundartlichen Partien des „Salomon" sicher nicht mit denen der früheren Dramen Pondos vergleichen, sind aber dennoch nicht unwichtig als Bilder aus dem Bauernleben jener Zeit, und auch nicht überflüssig für die Handlung, da sie die Stimmung des Volkes gegen den neuen König (Salomo) schildern. Das letzte uns erhaltene Stück Pondos ist:

„Susanna, eine Schöne Lustige und Nützliche Action auß heiliger Schrifft genommen, ... durch Georgium Pondo. Wittemberg 1605."

Dieses Stück, das Pilger[1]) für seine Arbeit über die Dramatisierungen der Susanna im 16. Jahrhundert „trotz vielfacher Bemühung" nicht gefunden hat, habe ich in der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden ausfindig gemacht.[2]) In diesem dem Markgrafen Johann Georg von Brandenburg gewidmeten

[1]) Zeitschr. f. deutsche Philologie, XI, 129 ff.

[2]) Nachträglich sehe ich indes, daß vor mir doch schon H. Holstein das Stück gefunden hat (vgl. Schnorrs Archiv f. Lit.-Gesch., X, 147).



Drama hat Pondo, wie er selbst im Vorwort sagt, sich an ein gleichnamiges Werk angelehnt, „so a. 93 von einem vornehmen Manne außgangen“ und in Prosa geschrieben gewesen sei; Pondo habe daraus „das fürnembste und beste genommen und behalten, das andere aber, was für züchtigen Ohren nicht dienlich, fahren und bleiben lassen“. Gemeint ist die erste, längere Fassung der „Susanna“ des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Er hat dessen Werk einfach in Verse umgesetzt; eine Anzahl Personen, darunter auch einige Bauernrollen, hat er ausgelassen, so daß von den 34 Personen der herzoglichen „Susanna“ nur 23 übrig bleiben. Die Auslassungen betreffen besonders überflüssige Szenen und Längen der Vorlage. So ist z. B. der lange, durch das Nachsprechen noch unerträglichere Eid des Simeon und Midiam (Heinrich Julius: IV, 4) bei Pondo (IV, 5) auf eine erträgliche Kürze gebracht; der lange Monolog Klants (bei Heinrich Julius: V, 1) weggelassen; ebenso der Lobgesang nach der Rettung Susannas (Heinrich Julius: V, 5). Änderungen sind nur sehr wenige und geringfügige vorgenommen worden: in III, 6 und V, 2 klagt Kuntze, daß Midiam seine Tochter geschändet habe, während er in III, 5 bei Heinrich Julius sich vergebens wegen zu hoher Geldforderungen eines Wirtes beim Richter beschwert und in IV, 5 diese Unterdrückung der Gerechtigkeit zur Anklage gegen den Richter erhebt; übrigens hat Pondo dieses Motiv trotzdem vom Herzoge entlehnt: in dessen „Susanna“ klagen bekanntlich die — bei Pondo nicht auftretenden — Bauernweiber, daß Midiam ihre Töchter zu Huren gemacht habe.

Weiter ausgedehnt hat Pondo die letzte Szene des 5. Aktes: Bei Heinrich Julius teilt hier (V, 6) Philargus dem Joh. Clant mit, daß Thamar ihn nicht wolle und ihm den Korb schicke; bei Pondo (V, 7) ist dies zwar auch der Fall; bald darauf aber, als der Narr wegen seiner unglücklichen Liebe sich das Leben nehmen will, sagt Philargus, daß er ihn nur habe ängstigen wollen; es stehe alles gut; er solle nur zum Feste kommen, wo Thamar schon seiner warte; ganz außer sich vor Freude geht Nabal (so heißt der Narr in Pondos „Susanna“) ab.

Sonst bietet Pondo weiter nichts als eine Versifizierung der „Susanna“ des braunschweigischen Herzogs, wenn wir von der noch genauer zu besprechenden Kinderszene absehen.

Die in der Mundart redenden Personen sind:

Nabal (niederdeutsch)	=	Joh. Clant	bei Heinr. Julius
Hentze (thüringisch)	=	Hans (niederdeutsch)	„ „ „
Cuntze (thüringisch)	=	Counrad (schwäbisch)	„ „ „

Die Kinder der Rebekka sprechen bei Pondo in der Kindersprache.

Auf eine Wiedergabe des Inhalts der Dialektszenen kann ich verzichten, da sie ja denen der schon behandelten „Susanna“ des Herzogs entsprechen. Dagegen will ich, um ein Bild davon zu geben, wie eng Pondo sich an Herzog Heinrich Julius anschließt, einen Teil der 1. Szene des I. Aktes von Pondos „Susanna“ in Parallele zu dem der Heinrich Juliusschen setzen:

I, 1.

Helkia hat nach Philargus gerufen; es erscheint statt dessen der Narr.

Heinrich Julius.	Pondo.
Clant: Wel, wat beliefft au mein Here, seid jey doll, jey ropet ja doll, doll.	Nabal: Well wat beliefft aw, seid jei doll.
Helk.: Ey pack dich, du Narr, ich habe dich nicht geruffen.	Helk.: „Was sagst du Knoll, du grober Narr, Pack dich, odr schlag dich in die Flarr.
Clant: Wel min Here, et is mey lieff, ick sal beseit gahn, wol awerst hebbe gy denn gerupen?	Nab.: „Well so jei schacht so wehr ick mey, Denckt jei dat ick aw Thore sey Dat is wey lieff well gude Hehre Dat jey nit doll seid, ohn beschwere Sal ick thur stund beyseiden gahn Well aferst heb jei gropen dann?“
Helk.: Ich habe meinen Knecht Philargo geruffen.	Helk.: Philargum rieff ich meinen Knecht.
Clant: Dat is nicht war, Jey hebbet doll doll geruppen, darum bin ick ak zur stundt kamen, denn ick bin ein wenig doll, unde jey seind ak nicht alltho klug.“	Nab.: Dat is nit war, ick hebbt gesecht Ehr dann ick noch van aw muth lopen, Jey hebbet man doll doll geropen, Darum ick itz anher bin kamen, Denn jey thuvören hebbt vernamen, Dat ick ok sy ein wentzig doll Jey ok sid klug nit allthu woll.“

Philargus kommt:

Heinr. Julius.	Pondo.
Helk.: Philarge gehe hin und sage meiner Tochter Susanna, das sie zu uns kommen wolle.	Helk.: Philarge, geh alßbald hindan Und sagt unser Tochter Susann Daß sie zu uns jetzt kommen wolt.
Phil.: Ich wil es mit allem fleis verrichten und zur stundt gehen.	Phil.: Ich wils bestellen also bald.
Clant: Philarge, Wacht ein wentzig. Heffet jeit ak wol gehoret, wat aw mein here gesecht hatt. horet eins, hey secht, jey solt gahn seggen Susannen dat schone frawkens. Ach dat ick so ein fraukens ock hebben mochte. Nu verstahe jey wol dat sey hir kame, baldt, dan min here ihnen wolt leren, wie sie sick verholden sol, hebbe jey dat wol verstan und angenommen.	Nab.: Wachtet ein wentzig mein Philargen, Jey werdent mei ja nit verargen, Solt jey gahn seggen dei Susannen, Dat Schkone Frawkens, wanne wanne, Datck Sohn ein Fraukes ok hebben möcht, Dat minem Herren froude brecht, Jey hebbt ja ingenomme wol, Gaht seht dat seih bald kamen sal Seht Thamarken sol ok mit kamen Hebb jei Philarge dat well vernamen.

usw.

Noch aber haben wir einer Schönheit in Pondos Drama zu gedenken, die sich bei Heinrich Julius nicht findet, also Pondos Eigentum ist: Ich meine die Szene, in der die verurteilte Susanna von ihren kleinen Kindern Annchen und Helkchen — sie werden noch auf den Armen getragen — Abschied nimmt. Wenn diese Szene auch streng genommen nicht zu unserm Thema gehört, da die darin angewandte Kindersprache ja nicht „Dialekt" im engen Sinne ist, halte ich doch ihre Erörterung für gerechtfertigt: gerade diese Szene zeigt deutlich Pondos Talent in realistischer Kleinmalerei und seine psychologische Vertiefung in die Charaktere der dramatischen Personen. Bei Heinrich Julius, bei dem die Kinder Rebekka und Benjamin heißen, entspricht der Szene: IV, 4; Julius läßt die kleinen Kinderchen, die noch getragen werden (Stuttg. lit. Ver. Bd. 36, S. 132), wie Erwachsene reden und zwar gradezu philosophisch reflektierend, den wahren Kinderton nicht im geringsten treffend:

Als Rebekka hört, daß ihre Mutter nicht mehr zurückkehrt, gibt ihr das kleine kaum zwei Jahr alt zu denkende Töchterchen den philosophischen Trost: „Nun, meine liebe Mutter, so beuhele ich euch dem lieben Gott, den wil ich für euch bitten, daß er euch beystehe in aller Not." Zum Abschiede sagt sie: „Nun

liebe Mutter, Gott sey mit Euch. Ach, und ich will bitten, Ewre unschuldt sol an den Tag kommen.“ So soll ein kleines Kind von höchstens zwei Jahren sprechen!

Pondo dagegen bedient sich dabei nicht nur einer Sprache, die unter Vermeidung aller „r“-Laute, welche den kleinen Kindern die meisten Schwierigkeiten machen, und deren Ersetzung durch die ihnen am bequemsten liegenden „l“-Laute, die wirkliche Sprache eines kleinen Kindes überaus trefflich wiedergibt, sondern er versteht es auch, den Inhalt dem Gedankenkreise des Kindes vorzüglich anzupassen und zeigt damit psychologische Beobachtungsgabe. Wir bekommen nicht, wie bei Heinrich Julius hochtrabende, aus einem Kindermund ganz unnatürlich klingende Worte zu hören, sondern nur Bemerkungen, wie sie dem Ideenkreise der Kleinen entsprechend, also naturgemäß sind. Die ganze Stelle bei Pondo (IV, 5) möge für sich selbst sprechen:

Annchen: „Hetz Mutte, döffe wie denn nich wissen
Wo ih hen wolt?“
Susanna: „Mein Töchterlein
Zum allerliebsten Vater mein.“ [1])
Annchen: „Steht doch uns Vath unn Großvath da
Unn sind bey uns all beyd gah nah
Ich wil kein anden Vathen han,
Iß doch uns Vath ein fomme Man.“
Susanna: „Ach, ach, wie beugstu mir mein Hertz,
Das mag mir bringen Angst und Schmertz.“
Helkchen: „Hetz Muttl wolt ihl denn wegk hen ziehn
Wehl wil denn uff uns Kindel siehn
Und uns des Molgens Suppe machen,
Das Weine uns welt veltleibe das Lachen.“
Susanna: Das werde schon der Vater oder die Mägde besorgen.
Helkchen: „Del Vatl kein Supp uns machen kan,
Das wist ihl hetze Muttel schon,
Die Magd uns beydes stüpn unn knöllen
Wennß uns zu essen geben söllen.“

Susanna tröstet das Kind nochmals, daß der Vater schon sorgen werde. Darauf

Helkchen: „Ach hetze Muttl ich bitt dulch Gott
Sagt, wu wolln euch die Männl [2]) henfüln?“

---

[1]) Sie meint Gott, ihren himmlischen Vater.

[2]) Die Schergen, die Susanna zur Richtbank führen sollen und schon warten.

Susanna: „Sie wollen den Garaus mit mir spielen."
Helkchen: „Das Galaus? Was ist das föln Spiel?"

Susanna: Wenn sie wiederkäme, würde sie es sagen; Helkchen solle einstweilen fleißig beten.

Helkchen: „Hetz Muttl ich wils thun williglich,
Wolt ihl mil denn auch was mitblingen?"

Susanna verspricht schöne Sachen.

Helkchen: „Tlaut Muttl, auch ein güldenn Wagen."

Susanna: Alles, was sie nur tragen könne, werde sie mitbringen. Aber Annchen ahnt schon, daß ihre Mutter sterben soll.

Annchen: „Ach Muttl ih wet gwis müssen stebben."

Und als Susanna weggeführt wird:

„Ach Heggt[1]), das hah ich wol gedacht,
Wo solch ein ande Mutte den kigen?
Die mich unn Helkchen des Nachts wit wiegen?"

Bei diesem erstaunlichen Geschick Pondos, alles recht natürlich zu gestalten, ist es nur zu bedauern, daß er nicht noch auf den Gedanken gekommen ist, durch Anwendung der Prosa der Wirklichkeit noch näher zu kommen. Daß er an einer Stelle mal eine dem Kindermunde nicht natürliche, zu poetische Wendung gebraucht (Helkchens Bemerkung, daß nach der Mutter Scheiden das Weinen das Lachen vertreiben werde), will gegenüber der sonst peinlich genau beobachteten Rede- und Denkweise der kleinen Kinder nichts sagen. Ob Pondo allerdings ganz selbständig in der Kinderszene der „Susanna" ist, möchte ich nicht unbedingt bejahen: Wie wir sahen, redet schon in Rebhuhns „Susanna" (1536) wenigstens eines der beiden Kinder in kindlichem Lallen, und auch da ist der Gedankenkreis der Kinder psychologisch ziemlich fein getroffen; zudem sind die Bemerkungen der Kinder in beiden Stücken zum Teil einander verwandt, so, wenn bei Rebhuhn Jahel die Mutter bittet, etwas mitzubringen, „das gülden ist" und bei Pondo Helkchen der Mutter anliegt, ihm einen „güldenen Wagen" bei der Rückkehr zu schenken. Das alles sind Ähnlichkeiten, die eine Bekanntschaft Pondos mit Rebhuhns Drama zum mindesten nicht als ausgeschlossen erscheinen lassen.

---

[1]) wohl = Herrgott.

Damit haben die auf uns gekommenen Dramen Georg Pondos für ihre mundartlichen Bestandteile ihre Besprechung gefunden; was mich veranlaßt, die dialektischen Partien seiner Dramen an Wert sogar höher zu stellen als die in den Schauspielen des Herzogs von Braunschweig, ist einmal die erfreuliche Abwechselung in den einzelnen Motiven und Situationen, gegenüber der ermüdenden Eintönigkeit bei dem Braunschweiger Herzog, dann aber einige Feinheiten (wie in erster Linie die idyllischen Familienszenen in der „Griseldis" und die geschickte Anwendung der Kindersprache in der „Susanna"), von denen Heinrich Julius keine einzige aufzuweisen hat. Übrigens schrieb man früher dem Berliner Domküster noch ein anderes Stück zu: das sogenannte Berliner Weihnachtsspiel[1]) von 1589; doch ist seine Autorschaft, wie Joh. Bolte (NJ IX., S. 94 ff.) zeigt, zum mindesten sehr zweifelhaft. Auffallend ist das Verhältnis der mundartlichen Stellen (die vier Hirten sprechen niederdeutsch) zu den in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in Süddeutschland und Ungarn aus dem Volksmunde aufgezeichneten Weihnachtsdramen. Eine ganze Anzahl Verse stimmen, wie Bolte, 95 ff. nachweist, geradezu wörtlich überein mit Volksschauspielen aus Schlesien, Bayern, Österreich und Ungarn. Bolte liegt die Annahme nahe, daß der Dialekt in unserm Spiele „eine Zutat des Dichters zu dem ihm irgendwoher zugekommenen Texte" sei. Des Dichters Textvorlagen bildeten, wie Bolte, 97 ff. ausführt, die Weihnachtsspiele des Christoph Lasius (1586) und Ambrosius Pape (zwei Spiele, von denen das erste 1582 veröffentlicht wurde). Im ganzen sind (Bolte, 101) 275 Verse aus Lasius und 20 aus Pape entlehnt. Der Dialog der Hirten enthält eine ganze Reihe von Versen, die in den Volksschauspielen wiederkehren. Indes glaubt Bolte, daß unser Dichter hier nicht aus lebendiger Volksüberlieferung, sondern aus ihrer schriftlichen Festlegung geschöpft habe. Die eigenen Zutaten, soweit das zu kontrollieren möglich ist, bestehen wesentlich in der breiteren Ausmalung der Situation und ihrer Bedeutsamkeit für die Erlösung der Menschen.[2]) Die mundartlichen Teile dieses 1589 am Hofe des Kurfürsten Johann Georg von

---

[1]) Neu hrsg. von Friedländer, Berlin 1836.

[2]) Bolte, 103.

Brandenburg zu Berlin aufgeführten Stückes sind wesentlich rein idyllischer (also nicht komischer) Natur:

Die Hirten klagen über die harte Kälte, über das Elend und die Entbehrung des Hirtenlebens; dann legen sie sich schlafen, indem sie sich und ihr Vieh dem Schutze Gottes empfehlen (I, 1). Darauf folgt die Erscheinung und Verkündung der Engel. In I, 3 unterhalten sich die Hirten über das Wunder der Menschwerdung Christi uud beschließen, das neugeborene Kind sofort aufzusuchen; ihre Schafe, die sie so allein lassen, empfehlen sie dem Schutze Gottes. In dem Stalle, wo das Jesuskind geboren ist, angelangt, bewundern sie das holdselige Knäblein und erzählen, einer nach dem andern, dem Pflegevater Josef, wie sie durch Engel auf das Wunder der Menschwerdung Gottes aufmerksum gemacht worden seien. Sie staunen über die Ärmlichkeit des Kindes, das doch der König aller Könige sei, klagen über die Verblendung der Welt und danken Gott, daß er ihnen die Gnade erwiesen, seinen Sohn schauen zu können. Dann kehren sie zu ihren Herden zurück.

D. II. Das 17. Jahrhundert.

1. Die Zeit vor dem 30 jährigen Kriege.

Zeigte sich Pondos „Susanna“ (1605) unzweifelhaft abhängig von dem gleichnamigen Stücke des Herzogs Heinrich Julius, so möchte ich in diesem Abschnitte zuerst bald eines zwei Jahre später erschienenen Dramas gedenken, bei dem ich wenigstens der Vermutung Raum gebe, daß sein Verfasser dem Herzog Julius etwas abgelauscht hat: nämlich die gleichzeitige Verwendung mehrerer verschiedener Dialekte in einem Stücke: ich meine des Arztes Tobias Kober aus Löwenberg in Schlesien 1607 gedruckte:

Idea Militis vere Christiani Tragoedia Von des Rittermeßigen Heldens Christoffs von Zedlitz usw. Anno 1529 im Herbst- und Weinmonat, bey währender Belägerung der Stad wien, uberstanden, Aus warem Historischen bericht und gründen umbstendiglichen vormals ins Latein bracht, jetzo in deutsch verfasset. Gedr. zu Liegnitz durch Nicolaum Schneider.“ [1]) (Ex.: Berlin). Darin spricht der Fuhrmann Hans schles., der

[1]) Vgl. ADB XVI, 359. Pietsch: Festschrift zur fünfzigjährigen Doktor-Jubelfeier K. Weinholds. Straßburg 1896, 90. H. Palm: Beiträge . . . S. 126. Derselbe: Die älteste Probe schlesischen Volksdialekts; Schles. Provinzialblätter, Neue Folge 1867, VI, 7 ff.

Fahnenjunker Wilhelm v. Obernbeck, „ein Niederlender", niederdeutsch, ein General schwäbisch und der Jude Mauschel in seinem Idiom; bei den beiden letztgenannten freilich ist die Charakterisierung nur angedeutet, indem die Worte des Generals durch ein gelegentliches „ischt" einen schwäbischen Anstrich haben, und der Jude Mauschel, sich durch wiederholte Einmischung des Ausrufes „O Adonay" verrät. Jedenfalls scheint doch Kober, wie auch Pietsch, S. 90, glaubt, sein besonderes Augenmerk darauf gerichtet zu haben, die auftretenden Personen, soweit es anging, durch den Gebrauch ihrer Heimatssprache zu charakterisieren; und das gemahnt doch an den Vorgang des braunschweigischen Herzogs.[1]) Überdies erinnert der niederdeutsche Fahnenjunker Wilhelm v. Obernbeck, der merkwürdigerweise die lustige Figur im Drama zu spielen hat[2]), in seiner Vorliebe, andern in die Rede zu fallen und dabei nichtssagende Bemerkungen zu machen, auch in etwa an den Narren des Herzogs Julius bzw. der englischen Komödianten. Das Drama hat die Heldentaten eines Gliedes der auf Burg Siebeneichen am Bober (Schlesien) ansässigen Familie Zedlitz, des „Fendrichs" „Christoff von Zedlitz", bei der Belagerung von Wien zum Gegenstande. Es spielt bald in der Stadt, bald im türkischen Lager und zeichnet sich durch Reichtum und Mannigfaltigkeit des Inhalts vorteilhaft aus. Das lateinische Original, aus dem unser Drama ins Deutsche übertragen worden ist, hat sich noch nicht auffinden lassen. Das uns beschäftigende Stück ist das einzige deutsche des Dichters, während die andern — drei sind noch bekannt — lateinisch abgefaßt sind.[3]) Die dialektischen Partien, die dem Stücke einen besonderen Reiz verleihen, sind in einen gewissen Zusammenhang mit der Handlung gebracht: Wilhelm von Obernbeck als Begleiter und — Spaßmacher des Herrn v. Zedlitz, der Fuhrmann Hans als einer, der von seinem Herrn, eben dem v. Zedlitz, aus großen Nöten errettet wird, was wieder dazu dienen soll, Zedlitz in um so hellerem Lichte erscheinen zu lassen.

---

[1]) Dieselbe Vermutung hat auch Gervinus: Gesch. der deutsch. Dichtung III, 5, 160.

[2]) Vgl. auch Behaghel: Der Gebrauch der Zeitformen, 51.

[3]) Palm: Schles. Provinzialblätter. VI, 8.

Wilhelm von Obernbeck, der als „Niederlender“ (wie es im Personenverzeichnis heißt) auch seinen heimatlichen Dialekt (niederdeutsch) spricht, macht nur nichtssagende, nur auf Lacherfolg rechnende Bemerkungen.

In I, 5 meint er z. B.,

> Die Türken gingen „wie die Wifer her,
> Ick skem mick fast, dat ick die Wehr
> An olen Huren sol verderben.“

In I, 6 unterbricht er die Reden andrer ebenfalls durch ganz unnötige Bemerkungen und hat Angst, Zedlitz möchte gefangen genommen werden. II, 4 streicht er seine eigene Tapferkeit heraus und schimpft auf den Feind. In IV, 4 kann er sich mit dem schlesisch sprechenden Hans nicht verständigen.

Fuhrmann Hans, ein „schlesischer Bauer“, wie ihn das Personenverzeichnis nennt, redet ebenfalls seinen Heimatsdialekt (schles.); er wird in seiner Einfalt und Dummheit mit köstlichem Humor gezeichnet:

IV, 3 Hans möchte gern aus der Stadt, die gerade von den Feinden arg bestürmt wird!, wundert sich, daß man die Türken nicht einlasse, die doch gern in die Stadt kommen zu wollen schienen; als er von einem Pfeile getroffen wird, will er zum Richter, daß dieser den Täter bestrafe. In der folgenden Szene (IV, 4) fragt Hans den niederländischen Fahnenjunker nach dem Richter; da der ihn nicht versteht, wendet sich der biedre Fuhrmann an Graf von Hardenbeck, erzählt ihm, daß ihn „a Schelm ... mit dem aisa geworffa“ hätte, und daß er das dem Richter klagen wolle. Als ihm bedeutet wird, daß das nichts helfe, will er sich selber rächen. Auf die Kunde von der Gefangennahme seines Herrn will er nach Hause, um dort alles zu erzählen. In V, 2 stülpt sich Hans auf den Rat des Grafen v. Hardenbeck eine Pfanne statt des Helmes auf den Kopf; die ist ihm aber zu klein, und er will daher von Mauschel, den er I, 3 schon angeborgt hat, einen größeren Kessel, den der Jude ihm gibt unter der Bedingung, daß Hans hohe Zinsen dafür zahle. In V, 6 hat Hans den Krieg satt. Er hätte noch nie „a sitta gedräsche“ gesehn. In V, 8 wird der als Verräter ertappte Jude verhaftet; da Hans gerade bei ihm steht, um Geld von ihm in Empfang zu nehmen für Käse und Butter, die er ihm verkauft, wird er mit gefangen genommen. Dem Junker Zedlitz beteuert Hans seine Unschuld, er habe von dem Juden ja nur das Geld für den Käse haben wollen. Er wird daraufhin freigelassen. Als nun Mauschel wegen seines Vaterlandsverrats gehangen werden soll, will Hans erst das Geld noch von ihm bekommen. Graf Niklas stellt dem Bauer in Aussicht, daß ihm alles vom Proviantmeister „gutt gemacht“ (= ersetzt) werden werde, was aber Hans mißversteht:

„Deß muß ich lachen,
Daß ihr mein Käß wolt besser machen."

Das Stück schließt mit einem Dankgebet für die Befreiung der Stadt im Stefansdom.

Neben Heinrich Julius pflegt die Literaturgeschichte einen andern Dramatiker zu nennen, der zwar nicht von ihm abhängig ist, aber gleichzeitig mit ihm lebte und ebenso wie Heinrich Julius stark unter englischem Einflusse steht: den Nürnberger Jakob Ayrer. Von seinen 72 erhaltenen Dramen kommt für unsern Zweck allerdings nur ein einziges in Betracht: in der aus der lateinischen Vorlage des Nicodemus Frischlin ins Deutsche übersetzten Comoedia Julius Redivivus[1]) spricht der „Sophoïsch Krämer" Alloprex niederdeutsch, aber nur bei seinem ersten Auftreten im dritten Akte; im vierten bedient er sich des Hochdeutschen.[2]) Jedenfalls war Ayrer des Dialekts nicht sonderlich mächtig, wie denn die Mundart des Krämers keineswegs ein reines Niederdeutsch ist; Ayrer war in diesem einen Falle, wie schon in der Einleitung erwähnt, zur Heranziehung des Dialekts nur durch seine Vorlage bestimmt worden, wo der Dichter den Krämer, um seine fremde (französische) Herkunft zu bezeichnen, französisch sprechen läßt; auch bei Ayrer hat also die Mundart nur den Zweck, den Alloprex als Fremden zu charakterisieren.

Alloprex schimpft auf sein Weib; er habe es nicht länger mehr bei ihr ausgehalten und ziehe daher im Lande herum und treibe allerlei Unfug; vor allem kehre er überall ein, wo schöne Mädchen seien, bei denen er schlafen könne. Mit dem Pfannenflicker Lörlein zankt er sich, gönnt ihm nicht, daß er für sein Lied, das er dem vorbeikommenden Cäsar vorträgt, von diesem Geld bekommt; bittet Cäsar, ihm Waren abzukaufen, wird aber von diesem nicht verstanden; Cäsars Begleiter, ein schwäbischer Herzog, namens Hermanus, vertröstet den Krämer auf den andern Tag. Im vierten Akte spricht er hochdeutsch. Er bietet den Soldaten Sachen „zu buhlerischen Dingen" (Hals- und Armbänder u. a.) an und wird auf Hermanns Befehl verhaftet, da er durch Feilbieten solcher Tändeleien die Soldaten nur dazu verführe, an alles, bloß nicht an ihre Pflicht, zu denken. Erst auf Merkurs Fürsprache wird er freigelassen, muß aber schleunigst seine Sachen packen und sich entfernen. Als Episoden tragen die Alloprexszenen zur Charakteristik wesentlich bei:

---

[1]) Herausgegeben von Keller im Stuttg. liter. Ver. 76, 514 ff.

[2]) Vgl. auch Behaghel: Der Gebrauch der Zeitformen, 51, Anm. 1.

Zweck des Stückes ist das Lob Deutschlands: und diese Szenen nun sollen zeigen, wie man in Deutschland auf kriegerische Zucht und Mannhaftigkeit hält und alles zu beseitigen sucht, was zu Verweichlichung und Genußsucht führen könnte.

Wie wenig folgerichtig Ayrer übrigens auch sonst in Anwendung der Mundart im Vergleich zu seinem Vorbilde ist, beweist der Umstand, daß er den Pfannenflicker Lörlein (Caminarius), der bei Frischlin zur Kennzeichnung seiner Heimat italienisch spricht, sich keines Dialekts, sondern des Hochdeutschen bedienen läßt.

Das Motiv, daß der Mann sich mit seinem Weibe nicht vertragen kann und deshalb von ihr geht, begegnet im Dialektdramen noch öfter. So findet es sich auch in: „Hiob Tragicomoedia. Ein schön Newes Geistliches Spiel, darinnen der Gedult ein sondermerklich Exempel wird fürgestellet. Auctore Joanne Bertesio Cammerforstense Thuringo. Gedr. zu Jehna ... 1603.“ (Ex.: Berlin.)[1] Im Dialekt (thür.) spricht der „düringische Bawr“ Damoetas, während sein Weib Alcippe, die als „Meischnisch Weib“ im Personenverzeichnis angegeben ist, hochdeutsch redet, was offenbar nur eine Bequemlichkeit des Dichters ist; ebenso bedienen sich Viehhirt, Schaffer, Knecht, Magd des Hochdeutschen. Scherer (ADB 2, 512) berichtet irrtümlich von Alcippe, daß sie in ihrer Mundart spreche. Die Anwendung des Dialekts in diesem Stücke dürfte vielleicht auf das Beispiel des Herzogs Julius zurückzuführen sein, da Bertesius dessen Werke offenbar gekannt hat; denn er hat seinen „Hiob“ dem Herzoge gewidmet und ihn in dessen Gegenwart aufführen lassen. (Vgl. auch H. Grimm, a. a. O., 156.) Das Motiv des Ehezwistes findet sich in V, 2, und die Szene ist reines Zwischenspiel ohne jeden Zusammenhang mit der Handlung.

V, 2: Scheltend und fluchend auf sein Weib:

„Das dich Gotz scheng un blengge drin“,

betritt der Bauer die Bühne. Er hat es satt, länger der Narr seines Weibes zu sein, sich immer nur nach ihr zu richten; er will unter die Soldaten und in den Krieg; den hinzukommenden Landsknechten erzählt er ausführlicher von seinem Leben mit seiner Alcippe: nie ist er bei ihr seines

---

[1]) ADB IV, 512. Holstein: die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur des 16. Jahrhunderts. Halle 1896, 96 ff.

Lebens froh geworden; er soll weder Bier noch Wein trinken; sie sei faul und unsauber, wasche sich nicht, ebensowenig, wie sie die Eßgeschirre reinige:

„Es si den viermohl gessen drus",

Als Mittagessen gäbe es stets nur Haferbrei, und der sei so hart, daß die ganze Gemeinde darauf herumtanzen könnte:

„Und fielle kein med fußen drin."

Und vorhin erst habe er noch einen tüchtigen Krach mit ihr gehabt, wobei sie ihm das Gesicht zerkratzt. Er schließt sich den Landsknechten an. In I, 2 hat er Alcippe beim Ackerkauf mit gefälschtem Gelde betrogen, streitet dies aber frech aus, auch Job gegenüber (I, 3), dessen Hilfe Alcippe angerufen. Job ermahnt ihn, auf die Priester zu hören und nichts Unrechtes zu tun. Das gibt dem Bauer Veranlassung, weidlich über die Pfaffen herzuziehn. Die Bauern hätten sich totzuplagen, nur um für den Pfaffen den „dätzen" (Zehnten) aufzubringen usf.

Der Ehezwist, der hier nur in V, 2 geschildert wird, füllt sämtliche dialektische Zwischenszenen aus in der 1600 erschienenen: „Comoedia de nuptiali contractu Isaaci", das ist: Heyrathsspiegel. Allen Liebhabern des Hochgelobten heiligen Ehestandes zu nützlichem gebrauch aus dem 24. Capittel des Ersten Buchs Mosis, Gestellet und verfertiget, durch Johannem Butovium der Gemeine Jesu Christi in Cörlin Pfarherrn." (Altenstettin 1600.) (Ex.: Berlin.)[1]

Zwischen die einzelnen Akte des hochdeutschen Dramas von Isaac und seinem glücklichen, friedlichen und gottwohlgefälligen Eheleben ist als Gegenstück („quasi ex antitheso", wie es in der Vorrede heißt) ein niederdeutsch geschriebenes Drama eingefügt, das uns die gottentfremdete, durch widerlichen Zwist zerrüttete Ehe einer Bauernfamilie in grellen Farben höchst realistisch schildert, und durch den herben Kontrast, in dem es zu jenem steht, an Wirkung noch gewinnt. In der Mundart reden: Greger, der Reiche Bawr; Plonnie, sein Weib; Alheit, ihre Tochter; Vith, ihr Knecht; Marx, der fromme Bawr, und sein Sohn Pagel; sowie die Kupplerin Basilissa und ihre Tochter Agatha: im ganzen also acht Personen. Morio, der Narr des Stückes dagegen spricht hochdeutsch. Die Mundart mochte den Eindruck der Grobheit und Roheit, den das Ganze macht, noch verstärken:

IV, 1: Pagel will heiraten, aber nicht das ihm von seinem Vater (Marx) zugedachte Weib, ein armes, aber tüchtiges und frommes Mädchen,

---

[1]) ADB III, 653. Gaedertz: Gabriel Rollenhagen, 52 u. 53.



sondern die nicht gerade im besten Rufe stehende Alheit, die immer mit dem Knechte Vith zusammensteckt, wie der Zuschauer gleich im Eingange der Szene hört. Marx ist sehr betrübt über den Starrsinn seines Sohnes:

„Wolan, ydt werdt dy werden leidt."

Pagel geht sofort zu Greger, um um dessen Alheit anzuhalten. Greger gibt seine Einwilligung und zählt Alheits Tugenden auf, bloß:

„Up der mundt leth se sick nicht trumpe."

Morio macht seine an die älteren Fastnachtspiele von Bauernfreiten erinnernde Bemerkung dazu: zu den „Tugenden" der Alheit gehöre z. B. auch, daß sie alle Nächte bei dem Knechte schlafe. Aber Pagel ist verblendet; schon den folgenden Tag soll Hochzeit sein; indes noch am selben Abend (Vorabend) kommt es zu Streit zwischen Pagel und Vith („conserunt manus" sagt die Bühnenanweisung), als beim Tanze Vith den Anspruch verficht, zuerst mit Alheit zu tanzen. Mit Mühe gelingt es den Eltern, den Zwist beizulegen; am nächsten Tage ist Hochzeit. Der V. Akt schildert uns nun das höchst unerquickliche Eheleben Pagels und Alheits in den realistischsten Farben. V, 1 findet Pagel das Essen im Hausflur verstreut, und es kommt darüber zu einem heftigen Zank mit Alheit, der damit endet, daß Pagel sein Weib aus dem Hause wirft. An den gröbsten Schimpfwörtern lassen sie es beide nicht fehlen. V, 2 klagt Alheit der alten Kupplerin Basilissa, daß ihr Mann sie ganz zerschlagen und fortgejagt habe. Basilissa verspricht, zu Pagel zu gehen und alles wieder ins reine zu bringen. In Wahrheit macht sie sie aber bei ihrem Manne erst recht schlecht.

Basilissa bekommt aber (V, 5) ihren Lohn: der Teufel selbst bricht ihr den Hals („ei cervicem frangit"); Agatha, ihre Tochter, jammert um ihren Tod. Inzwischen (V, 4) hat Alheit es gewagt, in das Haus ihres Mannes zurückzukehren; es kommt aber, zumal Pagel von Basilissa aufgehetzt ist, gleich wieder zu einer unerquicklichen Szene, wobei sie sich aufs Neue die gemeinsten Schimpfwörter an den Kopf werfen.

Noch in ein andres Drama sind den Ehezwist schildernde Bauernepisoden eingeflochten, und offenbar aus demselben Grunde, wie bei Butovius: nämlich ein Gegenstück zu liefern gegen das friedliche, gottwohlgefällige Leben der Personen der Haupthandlung. Es ist die:

„Comoedia Von dem frommen, Gottfrüchtigen und gehorsamen Isaak. Aller frommer Kinder und Schüler Spegel, . . ., durch Jochim Schlue, Bürger und Bargerfahr (= Bergenfahrer) in Rostock." (1606.)[1])

[1]) Herausgegeben v. Alb. Freybe in der „Festschrift des Großherzogl. Friedrich Franz-Gymnasiums in Parchim. 1890. (Mit ausführlicher Einleitung.)



Es ist zum mindesten wahrscheinlich, daß Schlue in diesen Partien Butovius zum Vorbilde gehabt hat.[1]) Für die Teile der Haupthandlung von Schlues Drama war, wie Gaedertz (Gabr. Rollenhagen, 43 ff.) an Parallelstellen zeigt, Georg Rollenhagens „Abraham" die Vorlage. Die Bauernszenen sind IV, 4 und Akt VII. Sämtliche sich des Dialekts bedienende Personen reden niederdeutsch.

IV, 4: Der Bauer Bartholomeus erzählt von seinem Liebesleben; seine Wobbeke zu heiraten habe er keine Lust. Da wirft ihm diese vor:

„Wo schelmesch hastu my myn Ehre affstalen."

Bartholomeus will, um ihrer los zu sein, mit in den Krieg ziehen; indes Wobbeke läßt ihn nicht locker und will mit ihm ziehen. Die Szene endet komisch wirkend, da der „Böse" erscheint, und darob die beiden nicht geringen Schrecken bekommen. In Akt VII gewahrt Cheleke das frohe Treiben anläßlich der Feier der Rettung Isaaks, vermutet gleich, daß es da was Gutes zu essen und zu trinken gäbe, bekommt auch von der Mahlzeit und will zum Danke dafür mit seinem Weibe Ostke ein Lied spielen. Der Ostke gefällt das Treiben ebenfalls:

„Seht welcke smucke Jungfrawen vnd gesellen,
Wenn ydt so tho ginge in der Hellen,
Chel, so wolde wy dar mit hen in,
Dat scholde vnse rechte leuendt syn."

Doch bald kommt es zu argem Hader zwischen den beiden Ehegatten. Cheleke meint nämlich zu seinem Weibe, sie habe immer nur auf solche Dinge die Gedanken gehabt:

„Vnd bist vp der stunt noch nicht de best."

Darüber wird Ostke wütend:

„Dat schaltu legen du alde stank."

Und in ihrem Zorn verrät sie auch, daß ihr Mann ihr zu alt sei, und sie sich dafür bei dem jungen Knechte entschädige.

Das empört natürlich Cheleke, und er schlägt unbarmherzig auf sein Weib los. Die Szene ist äußerst dramatisch belebt und realistisch gestaltet.

Den ganzen Vorgang hat der — ebenfalls in der Mundart sprechende — „Geck" (Narr) beobachtet und meint:

---

[1]) Vgl. Gaedertz: Gabr. Rollenhagen, 52 ff.



„Oho ist dat nicht ein bussen Leuent,
So schal men allen Wyuern geuen,
De ere egen schande nicht können swygen,
Schlan schal men se dat se sick bemygen."

Beachtenswert ist, daß der Narr, der bei Schlue durchaus nicht bloßer Spaßmacher ist, sondern auch bisweilen sehr vernünftige Bemerkungen macht („Bywylen rede ick ock de wahrheit int gemein," sagt er selbst im Eingange des Stückes), in der Begrüßung der Zuschauer („des Geckes inganck") u. a. die Geschichte von Pyramus und Thisbe[1]) erzählt, woran er die Nutzanwendung knüpft:

„De brennende Leue wert balde kranck,
Vnde ys gewis herztzleidens anfangk.
Dith Exempl neme manniger in acht" . . .

Aber die Anwendung des Dialekts beschränkt sich bei Schlue nicht auf den Narren und die Bauern und Knechte, sondern der Dichter läßt sogar Hauptpersonen des Stückes: Abraham und die Seinigen, ja selbst Jehova, in der Mundart reden. Und gerade dabei ist das feine Empfinden des Dichters bewundernswert; wie Freybe eingehend (S. 22 ff.) zeigt, sind hochdeutsch die eigentlich lehrhaften Teile des Dramas, z. B. außer dem Vorwort die lehrhaften Expositionen, wie der Prologus und die Argumente vor den einzelnen Akten: kurz alles Schulmäßige und die äußerliche lehrhafte Einkleidung, samt der Sprache des Junkers Jungeblodt von Huxt und seines Weibes Grete, sowie die Sprache im Engelgesang ist hochdeutsch. Dagegen erklingt allemal „de Moder Sprake", wo aus tiefstem Herzen geredet wird, wo die erschütterndste Klage wie der höchste Jubel zur Darstellung kommt, niederdeutsch sind also gerade die ergreifendsten Szenen der ganzen Handlung: So ist niederdeutsch der Monolog Abrahams nach dem von Gott erhaltenen Befehl, Isaak zu opfern, desgleichen die folgende Anweisung an seine Knechte, niederdeutsch die Abschiedsszene zwischen Abraham, Isaak und Sara (Akt III). Ebenso spricht Sara ihren Kummer gegen Martha (Akt V) niederdeutsch aus.

---

[1]) Gg. Hart erwähnt in seinen Programmen über „Ursprung und Verbreitung der Pyramus- und Thisbe-Sage" (Passau 1889/91) Schlues Drama nicht.

Vor allem aber ist niederdeutsch die Aussprache Isaaks mit Abraham und seine Klage im VI. Akte, niederdeutsch auch die am Orte der Opferung erklingende Wehklage Isaaks, Abrahams tröstlicher Zuspruch und die dann folgende Ergebung Isaaks in den göttlichen Willen, sowie Abrahams eigene Klage. Andererseits redet auch der Engel Michael niederdeutsch zu Abraham, als er ihm in den zur Tötung Isaaks aufgehobenen Arm fällt; auch das Dankgebet des Vaters wie des Sohnes erklingt niederdeutsch; ebenso ist niederdeutsch die Darstellung des Jubels beider an der Opferstätte, sowie daheim bei Sara im VII. Akte.

Diese eigenartig künstlerische Verteilung von Hochdeutsch und Mundart nach der jeweiligen Stimmung und Situation (Dialekt, wenn zum Herzen geredet werden soll; Hochdeutsch, wo es sich um äußerliche Dinge handelt) bringt es mit sich, daß mitunter ein und dieselbe Person bald hochdeutsch, bald mundartlich spricht; so bedient sich, wie eben gesagt, Michael der Mundart, als er durch sein Eingreifen Isaaks Hinopferung verhindert (zu Herzen gehen sollende Situation!):

„Holdt Abraham, holdt, getrüwer Knecht!“,

dagegen der hochdeutschen Sprache, als er Abraham die Verheißung reicher Nachkommenschaft übermittelt (etwas rein Äußerliches!):

„Abraham, höre jetzt meinen worten zu,
Was ich dir jetzt verkünden tu . . .“

An diesem Stücke haben wir einen neuen Beweis dafür, wie unrecht die allgemeine Meinung hat, der gemäß das Niederdeutsche bzw. überhaupt die Mundart im Drama damals nur noch zu komischen Zwecken Verwendung gefunden habe. Schlues Komödie soll nach Gaedertz[1]) wieder Vorlage für ein anderes Drama: Gabr. Rollenhagens früher besprochenes „Amantes amentes“ geworden sein; indes ist, wie schon (S. 60) ausgeführt wurde, gegen diese Behauptung gewichtiger Widerspruch von W. Seelmann in der Zeitschrift f. deutsche Philologie XIV, 124 erhoben worden.

Die niederdeutsche Mundart verwendet ferner auch Ludw. Hollonius in seinem:

---

[1]) „Gabr. Rollenhagen“, 53 u. a.

„Somnium vitae Humanae das ist: Ein Newes Spiel darin Aus einer lustigen geschicht von Philippo Bono ... Gleich in einem Spiegel gezeiget wird, das vnser zeitlichs leben, mit all seiner Herrligkeit nur ein nichtiger vnnd betrieglicher Traum sey. Gestellet durch Ludovicum Hollonium, Predigern des heiligen Göttlichen worts im Stedtlin Pölitz. Gedr. zu Alten Stettin ... 1605."[1])

Hollonius ist ein nicht unerfreulicher Dramatiker; er versteht es, wirkliche Handlung und wirkliches dramatisches Leben dem Stücke zu geben, und nicht nur diesem Drama, sondern auch seinem ebenfalls erhaltenen, die Geschichte des verlorenen Sohnes behandelnden „Freimut" (1603), dem Scherer (ADB XII, 762) lebendigen Dialog und eine geradezu poetische Sprache nachrühmt, die durch hübsche volkstümliche Wendungen und Sprichwörter erfreue.

Das Drama vom Jahre 1605 enthält gleich dem später zu besprechenden Zwischenspiele aus Virenus und Olympia (1687) als Fabel die aus Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung" bekannte Geschichte vom betrunkenen Bauern (bei Shakespeare ist es ein Kesselflicker Sly), den der Fürst auf sein Schloß bringen, mit fürstlichen Gewändern bekleiden und großartig bewirten läßt, ihn von neuem betrunken macht und dann wieder, mit seiner gewöhnlichen Kleidung angetan, auf die Straße setzen läßt.

Merkwürdigerweise sind gerade die Hauptszenen mit dem betrunkenen Bauern den Augen des Zuschauers entzogen; dafür haben wir aber andere eingelegte Bauernepisoden, in niederdeutscher Mundart (Tÿtke, Schmeckebier, Plumpert, Trine, Tytkes Weib), und in thüringischer (Wolffgang, ein „Bott") und ohne nähere Beziehung zur Handlung des Stückes.

II, 4 Tytke geht mit einer Flasche Urin zum Arzte, das Wasser untersuchen und sich daraus weissagen zu lassen.[3]) Beim Doktor ange-

---

[1]) Hrsg. von Fr. Spengler als Heft 95 der Halleschen Neudrucke. Vgl. weiter: ADB XII, 762. Reuling, a. a. O., 129.

[2]) A. v. Weilen: Shakespeares Vorspiel zu „Der Widerspenstigen Zähmung", Frankfurt 1884, 19—35. — Herm. Tardel, Gerhart Hauptmanns „Schluck und Jau" und Verwandtes: Kochs Studien zur vergl. Lit.-Gesch. II, 184 f.

[3]) Dies aus den Fastnachtsspielen bekannte Motiv findet sich u. a. auch bei Hans Sachs (106. Bd. des Stuttg. liter. Ver., S. 4).

kommen, weiß er im ersten Augenblick nicht, weshalb er ihn aufgesucht; dann bringt er seine Bitte vor, wobei er dem Arzte gleich einen Gulden in die Hand drückt; der Doktor prophezeit aber nichts Gutes, vor allem werde Tytke nicht mehr lange leben. Tytke ist darüber sehr betrübt; er habe zu Hause ein hübsches, junges Weib, die ob seiner Krankheit sehr traurig sei. Der Arzt solle doch helfen; gern wolle er (Tytke) ihm eine „malcke" Kuh geben, wenn er ihn gesund mache. Der Arzt verspricht das, heißt den Bauer aber auch sein Weib mal zu ihm zur Untersuchung schicken. Das erzählt Tytke (III, 1) seinem Nachbar Schmeckebier, der dahinter nichts Gutes wittert: die Doktoren und Pfaffen hätten gern mit jungen, schmucken Weibern zu tun. Dann unterhalten sie sich von ihren Geschäften, klagen sehr über ihre schlimme Lage, und Schmeckebier will dem Fürsten in einer Audienz die Leiden ihres Standes schildern. Tytke verabschiedet sich von seinem Freunde mit den Worten:

„Groeth du tho huß ock all de dynen."

III, 2 will Schmeckebier Zutritt zum Fürsten, der ihm aber verwehrt wird; er klagt weiter über das Elend des Bauernstandes; die Bedienten des Fürsten schenken aber seinen Worten keinen Glauben, worüber Schmeckebier zornig wird, so daß es bald zur Prügelei zu kommen droht, als man den Fürsten bemerkt; Schmeckebier aber wird mit seiner Audienz auf ein andermal vertröstet.

III, 3 erscheint Plumpert mit einem Korb voll Eiern, sie dem „Ficial" (= Offizial) zu verehren. Der Küchenmeister rät ihm, sie lieber selber zu verzehren, der Offizial kenne doch die Bauern viel zu genau, ihre Heimtücke, ihr Schimpfen auf die Pastoren. Und richtig, als der Offizial kommt, und der Bauer den Korb anbietet, indem er dabei gleich wieder Klagen vorbringt und daher vom Offizial abgewiesen wird, fängt Plumpert sofort wieder an, auf ihn zu schimpfen. Schließlich wirft ihn der Küchenmeister hinaus. IV, 3 schimpft Trine auf die Gelehrten, auf den „Procater" (= Rechtsanwalt), der zwar alle möglichen Geschenke annehme, aber ihr in ihrer Streitsache nicht helfe, die Sache immer weiter hinausschiebe. Fr. Antonius, der ihrem Selbstgespräch zugelauscht, erbietet sich, ihr zu helfen: Als Entgelt wünscht er einen großen Schinken und deutet gleichzeitig an, daß er nächstens wieder einmal bei ihr schlafen möchte. Damit ist Trine gern einverstanden; denn (Vers 1006):

„Dat kan my jo nemand verkehrn,
Gads dener schal men leefn und ehrn."

Bei diesem Gespräch werden sie vom Offizial überrascht, der den Frater zum Leidwesen des Weibes ausschilt. IV, 4: Der Bote Wolffgang (thür.) kommt aus Paris zurück, wohin ihn sein Herr mit einem Auftrage geschickt hatte; er dankt Gott für die glücklich überstandene Reise und wünscht von Herzen, seinen Herrn gesund anzutreffen; auch möchte er gern wissen:

„Woas mine Griète dach werd sage,
Doas ech einn Fäderbusch nu trage,

Dazu eine blixen blohen kragen,
Gott! Gott! wuh werd öhr doas behagn."

In demselben Jahre wie Hollonius' Somnium vitae humanae (1605) erschien noch ein anderes die (niederdeutsche) Mundart verwertendes Stück, des Lüneburger Pastors Joachim Burmesters:

Χριστός πεφασμένος der geoffenbarte Christus. Comoedia ... von unserm Herrn und Heyland Jesu Christo, wie er im Tempel zu Jerusalem ... im 12. Jahre seines Alters ist geoffenbaret worden. ... (Rostock 1605.) (Ex.: Göttingen.)[1])

Dieses Drama ist durch allerlei teils komisch sein sollende, teils lehrhafte Zutaten bedeutend erweitert. Zu den komischen Zutaten gehören auch die dialektischen Bauernszenen (Chim und Cheel), die wenigstens lose mit der Handlung verknüpft sind.

Chim und Cheel sollen (II, 3) auf Befehl des Junkers Huldreich die Eltern des Jesusknaben auf ihrer Reise nach Jerusalem begleiten, um sie vor dem Gesindel zu beschützen, das sich auf allen Wegen umhertreibt. Cheel hofft bei dieser Gelegenheit die Diebe, die ihm die Hühner gestohlen, zu treffen und sie tüchtig büßen zu lassen; Chim meint aber (II, 6), Cheel sei immer nur mit dem Munde mutig, sobald er aber bloß mal einen Schuß fallen höre, fiele ihm gleich das Herz in die Hosen („hart ind Hasen"). Darüber wird Cheel wütend, und es kommt zur Prügelei. Mittlerweile fallen Cheel die Hühnerdiebe ein, und da schließt er mit Chim wieder Freundschaft, um an ihm einen Helfer zu haben. III, 1 sind sie in Jerusalem angelangt; sie möchten in den Stall, um es sich dort bequem zu machen. In der folgenden Szene sehen sie sich die Stadt an; unterwegs werden sie von drei Schulbuben gefoppt; die Bauern werden zornig und verbläuen die Jungen tüchtig.

Als besonders gelungen wird man die Komik dieser Szenen des Stückes, in dem u. a. übrigens auch ein Narr (Morio) auftritt, der aber hochdeutsch spricht, nicht bezeichnen können.

Drei Jahre später erschien ein anderes, die Mundart verwertendes Drama, das zu einer ganzen Gruppe den gleichen Stoff behandelnder Stücke gehört, mit denen wir uns teilweise zu beschäftigen haben:

„Asotus Das ist: Comoedia Vom Verlohrnen Sohn, Auß dem 15. Capitel S. Lucae, darinnen uns herrliche Exempel der Größe ... unserer Sünden, des Teufels tyranney wider die

---

[1]) ADB III, 628.

Menschen usw. fürgestellet und sonsten vieler Weltkinder gebrauch und sitten außgedrücket werden, ... edirt und agirt durch M. Joannem Nendorfium der Schulen Rectorem daselbst. Gedr. zu Goßlar. Im Jahr 1608." (Ex.: Wolfenbüttel.)[1])

In diesem Stücke, das in seinem hochdeutschen Teile, der Geschichte vom verlorenen Sohne, teilweise aus Risleben und Ackermann schöpft (vgl. Spengler), sprechen der Narr (Johan Clant) und die Bauern (Drewes Dümpel, Matz Plümpert und Graite, Matzens Weib) niederdeutsch. Der Narr erinnert dem Namen nach an Herzog Julius.

I, 2 begrüßt Clant das Publikum, lobt seinen Herrn und schmeichelt sich selbst:

„Wel bin ick niet een vin Person?
Oak Absolon de Königs Soen,
Was niet so blanck, oeck niet so schon."

Alle Frauen und Mädels seien darum in ihn verliebt. Plötzlich erscheint der Sathan, vor dem Johan schleunigst Reißaus nimmt. II, 5 denkt er noch mit Schrecken an ihn; er beschreibt uns dessen schaudererregendes Aussehen. Jetzt erst sagt er uns den Grund seines Kommens: seines Herrn Sohn Asot verlasse das Vaterhaus, um sich in der Welt herumzutreiben, und er (Johan) solle für ihn einen Wandergefährten suchen; er trifft einen Landstreicher; ihn bringt er zu Asot, der ihn als Gefährten annimmt. Beim Abschiede (II, 6) gibt Johan dem scheidenden Asot „gute" Lehren:

„Awerst loopt jo niet al te ser,
Opt eerste Dorp daer ys goed Bier,
Ock siet, dat gy verdorsten niet,
End heegt jo niet te ser dat Geld."

Als Asot reumütig zurückgekehrt ist (V, 8), freut sich Johan sehr, am meisten freilich auf das Freudenmahl, das zur Feier der Rückkehr des Sohnes veranstaltet wird.

Die Bauernszenen (IV, 6 und 7) sind reine Kulturbilder, ohne komischen Beigeschmack und Nendorfs eigene Hinzufügung (vgl. Spengler, 66).

Die Bauern gehen auf den Markt mit ihren Waren und erzählen sich, wie man die Städter betrügen müsse. Grete z. B. will ihnen Eier verkaufen, von denen sie weiß, daß sie fast alle schlecht sind. Ihnen

[1]) Vgl. Fr. Spengler: Der Verlorne Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts. Innsbruck 1880, 64 ff. Holstein: Das Drama vom verlornen Sohn. Geestemünde 1880, 36. ADB XXIII, 427.



naht sich der hilflos herumirrende und ganz heruntergekommene Asot und bittet sie flehentlich, ihn vor dem Erhungern zu retten. Drewes bietet dem Flehenden eine Stelle als Schweinejungen bei seinem Herrn an, die Asot gern annimmt. Indes kommt der Gutsherr selbst (IV, 7). Dieser erkundigt sich erst nach dem Zinskorn der Bauern; sein „Hoffmeister“ meint, sie seien einer wie der andre und wollten es nicht bringen. Drewes bringt eine Ausrede vor, weshalb er das Korn noch nicht habe entrichten können. Der Herr glaubt ihm aber nicht und droht mit Strafe, wenn er es binnen acht Tagen nicht einliefere. Drewes macht dann den Herrn auf Asot aufmerksam, der als Schweinejunge angenommen wird.

Ferner ist hier zu nennen:

„Speculum Juventutis“ Jugent Spiegel. Daß ist: „Eine Christliche Comoedia, auß dem Eusebio von dem Evangelisten Johanne genommen, darein wie in einen klaren Spiegel zu sehen: Was die Jugent verderbet ... Gestellet durch Fridericum Lesebergium Lunaeb. Pastorem und Superint. zu Lüneb. Gedr. zu Lüneburg bey Andres Michels Anno 1619.“ (Ex.: Bonn.)[1])

Goedeke sagt: „Der Speculum puerorum ist mit Mauritius’ Schulwesen[2]) (1606) zusammenzustellen.“ Den Grund für einen Vergleich gerade mit diesem Stücke kann ich nicht recht einsehen: In Mauritius’ Drama (Ex.: Berlin) werden uns verschiedene Knaben gezeigt, von denen einige gut und fleißig sind, die andern sich verführen lassen; bei Leseberg wird uns nur die verführte Jugend vorgeführt und nur in einem Vertreter, dem Donat; ferner sind die Namen der Personen in beiden Stücken verschieden; bei Mauritius findet sich gar kein Dialekt, während bei Leseberg zwei Bauern (Matts Drescher, Chim Flegel) niederdeutsch reden (IV, 7 u. 8); überhaupt tritt bei Mauritius nur ein Bauer (Cuntz Knollfinck) auf; nur das Motiv der Bauerszenen ist in beiden Stücken dasselbe: der Bauer bzw. die Bauern werden von dem herumstrolchenden, verkommenen Donat überfallen und beraubt. In dem mit pädagogischen und moralisierenden Bemerkungen ganz durchsetzten Speculum puerorum werden uns die Verirrungen des Donat vor Augen geführt: wie er z. B. mit seinen Gesellen einen Kaufmann beraubt, ferner einen armen Boten, und so auch zwei Bauern. Insofern ent-

---

1) Vgl. Goedeke II, 398; bei Holstein und Spengler nicht erwähnt.
2) Über Mauritius vgl. ADB XX, 709.

behren die Bauernszenen nicht des Zusammenhanges mit dem Ganzen.

IV, 7 kommen die Bauern aus dem Wirtshause, preisen die Güte des Bieres und die Freundlichkeit des Wirtes; das letztere fände man nicht oft:

Chim: „Dar sind bißwylen ander Herrn,
De sick an Buren nichtes kehrn,
Ja achten nichts ein Bures Mann
Und mögen en kum sehen an."

Nichts ahnend, werden sie von Donat und Genossen überfallen; alles Flehen hilft nichts; ihr Geld wird ihnen abgenommen. Nun bekommen's Chim und Matts mit der Angst vor ihren Weibern zu tun (IV, 8); die werden sicherlich nicht glauben wollen, daß das Geld ihnen geraubt sei. Chim:

„Se[1]) lovt ed nicht, dat wet ich gwiß
Und ment dat all versapen iß,
Forwar ich fürcht sehr eren Torn."

Mit den Fäusten verstehe sie, fest dreinzuhauen; Matts ahnt auch nichts Gutes; sein Weib nehme den ersten, besten Stuhl und schlage damit auf ihn los. Mit diesen Erwägungen pilgern sie nach Hause.

Das Zusammentreffen in der Mundart redender Bauern mit einem „verlornen Sohne" finden wir weiter in dem:

„Schaw Spiel der Freyen und unbendigen Jugend oder Comoedia vom ungerathenen und Verlohrnen Sohn, in welcher der heutigen Jungen Burse Leben und Lauff ... fürgebildet: ... Von Nicolao Loccio Mag. und der Schulen zu S. Johan in Lüneburg Subconrectore. Gedr. zu Lüneburg 1619."[2]) (Ex.: Hannover.) Loccius hat zu seinem Stücke die denselben Stoff behandelnden Werke von Martin Böhme (s. unten), sowie die von Hollonius und Nendorf benutzt (Spengler, 89); so mag sich die im Vorworte zu seinem „Verlohrnen Sohne" gemachte Bemerkung erklären, daß er das Stück in wenigen Tagen verfaßt habe. Er bringt ebenso wie Nendorf, Leseberg und Böhme den verlornen Sohn (Acolast) mit in der Mundart redenden Bauern in Berührung, aber ausdrücklich (s. oben S. 26) in der Absicht, die üblichen Bauerneinlagen nicht zusammenhangslos neben die Haupthandlung zu stellen.

---

[1]) Chims Weib.

[2]) Vgl. ADB XIX, 72. Goedeke: Römoldt, 396 ff. Holstein: 38. Spengler: 88 ff. Gaedertz: Gabr. Rollenhagen, 71.

Im (niederdeutschen) Dialekt sprechen: die Bauern Drewes und sein Weib Talcke, Jasper und sein Weib Beke; ferner „der Kutsche“ Schmutzo, die Magd Lenke und Fürwitz, „des Acolast Junge“.

Fürwitz indes redet, wie schon früher erwähnt, nur mit den Bauern in ihrem Dialekt, mit seinem Herrn dagegen hochdeutsch; in III, 5 spricht er ausnahmsweise auch zu den Bauern hochdeutsch, offenbar deshalb, weil er sich in dieser Szene als ein Zauberkünstler aufspielt, und durch die hochdeutsche Sprache seinen Worten eine größere Gewichtigkeit, Feierlichkeit verleihen will. Die mundartlichen Szenen sind zum großen Teil recht drollig und gut gelungen.

I, 8 spielt Fürwitz dem Bauern Drewes einen Schabernack; sein Herr Acolast, sagt Fürwitz zu Drewes, habe mit ihm zu sprechen, Drewes solle sich aber erst die Schuhe putzen; bei der Gelegenheit bindet ihm Fürwitz die Ärmel seines Rockes zusammen und prügelt den Bauern.

II, 6 spielt Fürwitz dem Bauer weiter auf; er macht ihn im Gesicht schwarz, so daß (II, 10) ihn sein Weib Talcke nicht erkennt, ihn vielmehr für den Teufel hält; sie schlägt das Kreuz vor ihm und betet:

„O de Düwel wil like dul nit weggan,
O help mi Santer Panter Gaes.“

Drewes, der natürlich nicht weiß, daß sein schwarzes Gesicht ihn unkenntlich macht, ist ratlos:

„Nu wet eck ock nich vel gons Raes (Rates).
Ik bin Drewes, Talk, su mek doch an!“

Talke erkennt ihn noch nicht:

„O hartlewe Duwel, lat mik gan.“

Erst der hinzukommende Philoponus erkennt den Sachverhalt und fragt den Bauer, ob er in einem Schornstein gesteckt habe. Drewes wischt sich nun mit den Ärmeln im Gesichte, und Talcke hilft noch mit dem Schurztuch nach, um sein Gesicht zu reinigen. Als Philoponus dann sich nach seinem Vater erkundigt, und Drewes die Auskunft gibt:

„He sen he wold uttr welt nut ghen“,

schilt ihn sein Weib einen Lügner: die Welt sei doch mit Brettern vernagelt, wie solle er da aus ihr hinausgehen können! III, 1 macht Fürwitz seinem Herrn unterwegs den Vorschlag, Pferde zu kaufen, damit man nicht so auf den Kutscher, der möglichst schnell weiter kommen will, angewiesen sei; Acolast geht darauf ein, der Kutscher (Schmutzo) wird entlassen; vorher aber spielt Fürwitz auch diesem einen Possen (III, 5): er legt einen Groschen auf die Erde, hebt ihn mit dem Munde auf und



heißt den Kutscher das Kunststück nachmachen; der fällt dabei natürlich auf die Nase. Fürwitz spielt dem einfältigen Kutscher dann noch einen zweiten Streich; er behauptet, ihn an einem Strohhalm aufhängen zu können; zu diesem Zwecke indes müsse Schmutzo sich erst mit dem Rücken auf die Erde legen und den Mund weit aufmachen. Als der dumme Schmutzo das tut, streut ihm Fürwitz „Staub oder sonst was“ in den Mund und läuft davon. In III, 9 begegnen wir vorübergehend der Kellnerin Lenke, die dem Acolast, ohne daß er es merkt, den Geldbeutel aus der Tasche zieht:

„So muth man juck die Federn lesn,
Wultu noch by jungen Frawen wesn.“

Aller Barschaft beraubt, will Acolast (IV, 2) um Barmherzigkeit bitten und klopft wieder am Wirtshause; Lenke öffnet, hält ihn für einen Bettler, jagt ihn fort und gießt ihm noch den Inhalt eines „Kammergeschirrs“ nach. IV, 5 ist die Begegnung des hungernden Acolast mit dem Bauer Jasper. Jasper will dem um ein Almosen Bittenden nichts geben, da er sicher ein Müßiggänger sei; schließlich indes hat er Mitleid und will ihn als Schweinejungen nehmen; er heißt ihn mitkommen und bildet sich was darauf ein, als Acolast wie ein armer Sünder ihm folgt:

„Nun gak als wenk ein Junker wer,
Hebk doch en Bengel ahter mick her.“

Zu Hause angekommen (IV, 6) wird Jasper erst ausgescholten von Beke, seinem Weibe, daß er kein Korn aus der Stadt mitgebracht. Beke verspricht sich nicht viel von dem neuen Schweinehirten; und wirklich stellt er sich auch so ungeschickt, daß sie befürchtet, die Schweine möchten ihm davonlaufen. V, 7 soll zur Feier der Wiederkehr Acolasts im väterlichen Hause ein fröhliches Mahl gehalten werden. Drewes und sein Weib möchten auch vom guten Essen und reichlichen Trunk etwas bekommen. V, 9 ist Drewes angeheitert und guter Dinge; Talke ist scheinbar entrüstet, weil ein Bursche in der Küche sich sehr dreist zu ihr benommen; sie könne sichs eigentlich nicht erklären, weshalb so manche einen Narren in sie gefressen hätten.

Drewes: „Wo harten Wiff fragestu noch?“

Ihm selber komme die Lust an, und er tanzt mit ihr. Als Philoponus, der ältere Bruder Acolasts, dazu kommt und den Grund der Fröhlichkeit, die Rückkehr seines Bruders, erfährt, wird er darüber entrüstet und jagt in seiner Wut die beiden Bauersleute hinaus.

Indes schon in der nächsten Szene (V, 10) läßt sich Philoponus von seinem Vater versöhnlich stimmen, und auch Drewes, der mit seiner Talke vor der Türe gewartet und zugehört, darf wieder hereinkommen, sichs bei frischem Trank gut sein zu lassen.

Entschieden halten diese vielen Episoden den wirklichen Fortgang der Handlung sehr auf; andrerseits läßt sich aber nicht



leugnen, daß gerade in ihnen Locke einen unverwüstlichen Humor zeigt und es versteht, Handlung und Leben ins Stück zu bringen.

An dieser Stelle muß auch die Dramatisierung eines andern biblischen Stoffes erwähnt werden:

„Esther“ eine sehr schöne lieb: nütz: und tröstliche Comoedia, aus dem Buch Esther, ... in kurtze Reim Spielweiß geordnet. Durch Marcum Pfefferum Falcomoviensem, dieser zeit verordneten und bestalten Schreib: und Rechenmeistern in der löblichen Stadt Braunschweig im Hagen. Gedr. zu Wolffenbüttel.“ (1621.) (Ex.: Berlin.)[1]

Pfeffer hat unter Ausscheidung der Szenen mit dem Kutschen, mit Lenke und mit Jasper und seinem Weibe Beke sämtliche mundartliche Partien von Lockes „Acolast“ (die Szenen mit Fürwitz, Drewes und Talke) geradezu wörtlich in sein Estherdrama herübergenommen, natürlich, ohne sich damit zu berühmen.[2] Er hat die betreffenden Szenen — im ganzen fünf — ans Ende der einzelnen Akte der „Esther“ gesetzt. Sie haben mit der „Esther“-Handlung nicht nur nichts zu tun[3]), sondern sind geradezu widersinnig, da Pfeffer in seiner gedankenlosen Abschreiberei sogar den bei Locke vorkommenden Acolast mit herübergenommen hat, eine Person, die doch in der „Esther“ gar nicht vorkommt; ebenso will er in III, 7 den Acolast dem Kutschen einen Possen reißen lassen, der gleichfalls im Stücke gar nicht vorkommt; so ist auch der Pferdeeinkauf im Anfang von III, 7 völlig unmotiviert und unverständlich; es ist alles abgeschrieben, ohne auch nur zu fragen, ob der Sinn paßt.

Auch die hochdeutschen Teile sind übrigens entlehnt, und zwar aus Valten Voiths Spiel (Magdeburg 1538)[4]) und Andreas Pfeilschmidts „Esther“ (1555)[5]), sodaß als Pfeffers geistiges Eigentum eigentlich nichts übrig bleibt.

---

[1]) ADB 25, 619; Rud. Schwartz: Esther im deutschen und neulateinischen Drama des Reformationszeitalters; Oldenburg 1894, 36 ff.

[2]) Vgl.: Holstein, im Archiv für Lit.-Gesch. XII, 46 ff. und Gaedertz: Gabr. Rollenhagen, 71.

[3]) Nur IV, 15 ist lose an die Handlung angeknüpft.

[4]) Diesen Nachweis führt Holstein im Archiv für Lit.-Gesch. XII, 46 ff. an.

[5]) Diesen nennt Holstein in der Zeitschr. f. deutsche Philologie XX, 232 ff.

Da die niederdeutschen Einlagen wörtlich aus Locke herübergenommen sind, erübrigt es sich hier, näher darauf einzugehen. Nur möchte ich noch zeigen, welche Lockeschen Szenen denen Pfeffers entsprechen:

Locke:	Pfeffer:
I, 8	I, 10.
II, 2 u. II, 6	II, 8.
II, 10	II, 9.
III, 1 u. 5	III, 7.
V, 7	IV, 15.
V, 9 u. 10	V, 6.

Durch diesen unerquicklichen „Dramatiker“ ist die Besprechung mundartlicher Szenen im Drama vom verlornen Sohne unterbrochen worden; wir haben noch ein solches Drama zu erwähnen: „Acolastus Eine lustige Comedia Vom verlornen Sohne. Wittemb. 1618“; o. Verf. (Ex.: Wolfenbüttel).[1])

Der zu Lauban i. Schles. 1557 geborene Pastor prim. Martin Böhme, dem dies Stück zugeschrieben wird, legte offenbar seinem „Acolast“ das den gleichen Stoff behandelnde Drama des Gnapheus zugrunde, aber er verfährt dabei doch so selbständig, daß eine unmittelbare Benutzung nirgends nachgewiesen werden kann.[2]) Durch Hereinziehen volkstümlicher Elemente weiß er die Szenerie geschickt zu beleben. Sein Drama wurde, wie bereits erwähnt, wieder vorbildlich für Loccius. Die in schlesischer Mundart gehaltenen Bauernepisoden entbehren nicht des Zusammenhangs mit der Handlung; schlesisch sprechen: der Bauer Chremes und der Meyer Georgius nebst seinem Weibe Cipora.

IV, 3 schildert das Zusammentreffen des Bauern mit dem völlig heruntergekommenen Acolast: Chremes begibt sich nach der Stadt mit dem guten Vorsatze, erst in den „Weinkeller“ zu gehen und dann die Städter tüchtig zu betrügen. Er begegnet dem reichen Bürger Gerusius, der sich über das Gesinde beklagt; was der Grund für die jetzige Unzuverlässigkeit der Knechte und Mägde sei? Chremes:

---

[1]) Vgl.: ADB III, 59. Spengler, 84 ff. Holstein, 37. Über M. Böhmes dramatische Tätigkeit im allgemeinen siehe: Fr. Spengler: Martinus Bohemus; Jahresbericht des k. k. Gymnasiums zu Znaim. 1893.

[2]) Spengler, 85; Scherer u. Holstein nehmen auch Einwirkung Ackermanns an, was Spengler mit Recht nicht unbedingt für notwendig hält.



„Weisiger Herr, ich wils wul sayn,
Wenn sie zu saat gefressen hayn,
So thun sie key guts nimmermehr,
Sie brummen wie ey zeidel Beer.
Die Knechte wöln ack spieln und sauffn,
Wer was seit, so wöln sie entlauffn."

Und die Mägde hätten nur auf die jungen Burschen die Gedanken und wollten früh nicht aus dem Bett. Während dieses Gesprächs nähert sich der bettelnde Acolast; da Gerusius eben geklagt, daß ihm ein Knecht davongelaufen, so schlägt Chremes den Acolast als Ersatz vor, worauf Gerusius eingeht; als Gerusius den Bauer noch weiter um Rat fragen will, schützt dieser Geschäfte vor und verabschiedet sich; aber er bildet sich was ein darauf, daß man sich an ihn wende und seinen Rat einhole; selbst der Schultze tue das; und er möchte mal sehn, was aus dem Schultzen werden würde, wenn er, Chremes, nicht wäre. Und freudestrahlend pilgert der Bauer dem Weinkeller zu. IV, 6: Georgius und Cypora auf dem Wege zum Hofe ihres Herrn. Georgius preist das Glück eines Bürgers, der sein Landgut hat, das ihm reichlichen Ertrag bringt; aber schlimm sei es, wenn so ein Mann noch geizig sei; das sei leider bei Acolasts Vater, dem sie gerade ihre Abgaben bringen, und besonders bei Acolasts Bruder der Fall. Diese Szene ist ziemlich farblos. Um so ergötzlicher ist V, 4. Anläßlich der Feier der Rückkehr Acolasts hat auch Georgius einen Krug Weines erhalten und ihn mit Wohlbehagen geleert; angeheitert kommt er zu seinem Weibe, die bald merkt, wieviel die Uhr geschlagen; und weinselig, wie er ist, plappert er ihr alles aus, was er erlebt: wie er mit der Köchin sich herumgeneckt und mit der Magd poussiert hat. Über diese unbewußte Beichte ist freilich sein Weib wenig erbaut: da sei es also doch wahr, was man ihr schon oft gesagt, daß ihr Mann allen Mädels nachlaufe, und sie droht ihm:

„Ich sag dir, Jodel, sich dich für!"

Georg sucht sich zu verteidigen: ein bißchen poussieren sei doch nichts Schlimmes; sie bleibe ja doch sein Weib! Darob hält Cypora ihm eine tüchtige Gardinenpredigt, die dem Ehemann nicht behagt, und schon droht eine Prügelei zwischen beiden Ehehälften, da erscheint Philoponus, Acolasts ältester Bruder: Als dieser von der Rückkehr des ihm verhaßten Bruders hört und Georgs Weinseligkeit merkt, wird er wütend und heißt Georg samt seinem Weibe sich von dannen scheren. Unterwegs schilt Cypora weiter auf ihren Mann: Jetzt hätten sie sich noch bei Philoponus in Ungunst gebracht, aber:

„So gihts, wenn man begeust die Naß,
Da stelt man sich gleich wie ein Haß,
Drumb geh ack fort, bald bleistu lign,
Du solst dein theil daheimen krign."

Noch zwei andere Dramen werden dem Laubaner Pastor zugeschrieben, die ebenfalls den (schles.) Dialekt verwerten und in demselben Jahre wie der Acolast in Wittemberg im Druck erschienen: Das eine behandelt, vielleicht auf Joh. Ackermann fußend[1]), den Tobiasstoff, das andere die Geschichte von Judith und Holofernes.

Die „Schöne Comedia Vom Alten unnd Jungen Tobia" (Wittemb. 1618) wußte Böhme durch viele kleine genrehafte Züge, durch Einlage von höchst originellen Bauernepisoden in schlesischer Mundart in erfreulicher Weise zu beleben. Im Dialekt sprechen der Bauer Corydon und sein Nachbar Menalcas; die Magd Aselgia dagegen, Corydons Tochter, spricht hochdeutsch.

II, 4 klagt Aselgia ihrem Vater, Sara habe sie verleumdet. Gar zu tragisch nimmt Aselgia aber die Sachlage nicht: sie hat schon ihren Liebsten (Pamphilus) mitgebracht und will ihn dem Vater als ihren Bräutigam vorstellen. Corydon ist überrascht.

„Ey seys Marig Gotts Muttr geklagt.
Je Mädel welstu schun en nehme!"

Corydon ist etwas mißtrauisch gegen den zukünftigen Schwiegersohn: wenn er einer von denen wäre, die den ganzen Tag im Wirtshaus liegen und, wenn sie mal heimkommen, das Weib durchprügeln?

Demgegenüber lobt Aselgia die Nüchternheit und Arbeitsliebe ihres Pamphilus, der nur den einen Mangel habe, daß er auch — arm sei:

Corydon: „Das ist nischt, wer kein Heller hot,
Der bringt sein Narung nicht zu rot."

Schließlich indes gibt der Vater nach, und der Bräutigam wird hereingerufen; er macht einen guten Eindruck auf Corydon, und so kommt es zum Heiratsversprechen. Pamphilus versäumt aber nicht, sich gleich nach der Aussteuer der Braut zu erkundigen:

Corydon: „Die Tochter ha ich wul bedacht,
Ja ihr sechs schelge Marck vermacht,"

dazu zwei Ziegen und eine „melcke" Kuh usw. Soviel bekäme Pamphilus nicht, wenngleich er sich eine „Stadtstrietze" nehme. Aber trotzdem sind die beiden Brautleute nicht recht zufrieden; Corydon gibt weiter nach:

[1]) August Wick: Tobias in der dramatischen Literatur Deutschlands. Heidelberg 1899, 84 ff. Spengler: M. Bohemus, 13, macht aber mit Recht darauf aufmerksam, daß sich eine unmittelbare Anlehnung kaum erweisen läßt.



„Wert ihr euch ack wul lossen an,
So sollt ihr wul ein Vater han.
Ich will kummen manchmal geschlichn,
Und euch in eurem Haus besichn.
Da woln wir uns zum Ufen setzn,
Uns mit eim guten Trunck ergetzn.
Kein Pfennig sol es euch gestin,
Es sol aus meinem Beutel gin.“

Diese Szene hat etwas Idyllisches, ja Rührendes an sich: für die innig herzliche Liebe des Vaters zu seiner Tochter und die zärtliche Besorgtheit um die Liebenden, wie sie sich gerade in den zuletzt zitierten Versen offenbart, hat Böhme geschickt den rechten Ton getroffen; und gerade die Mundart war ihm dazu ein geeignetes Hilfsmittel.

Corydon macht gleich Besorgungen zur Feier der Verlobung; II, 5 hat er beim Bäcker Semmeln gekauft, die er wegen ihrer Kleinheit tadelt; man bekomme fast gar nichts mehr fürs Geld:

„Man keufft ey beßle umb ein Biemn,
Das es so dünne wie ein Riemn.“

Dafür wolle er aber auch die Städter betrügen. Er trifft mit Tobias zusammen, klagt ihm, daß seiner Tochter von Sara, Tobias' Braut, unrecht geschehen sei, und verleumdet nun die Braut des Tobias:

„Sis ey goitz (?) herbe biese Kraut.
Du solst den Teuffel bein Horen krign.“

Tobias glaubt schon des Bauern Worten und will auf die Ehe mit Sara verzichten; der ihn begleitende Engel Raphael zeiht aber den Bauer der Lüge; Tobias solle sich durch dessen Worte nicht irre machen lassen.

Diese Szene zeigt, worauf auch Spengler: Mart. Bohemus, 18 aufmerksam macht, deutlich das Bestreben des Dichters nach Motivierung und Verknüpfung der einzelnen Teile der Handlung: Hier erfährt Tobias das Nähere über die Verhältnisse im Hause Raguels durch Corydon. Dadurch wird nicht nur eine innigere Verknüpfung des Episodischen mit der Handlung erreicht, sondern die durch Corydons Mitteilung hervorgerufene Weigerung des Tobias zur Ehe vermehrt auch die dramatische Spannung. Und wenn es sich auch in der Episode II, 4 um Werbung und Verlobung handelt, so war es dem Dichter augenscheinlich um Kontrastwirkung zu tun.

Anläßlich der Verlobungsfeier seiner Aselgia mit Pamphilus berauscht sich Corydon natürlich (IV, 4); er kann kaum mehr auf den Füßen stehen. Menalcas bringt seinen bezechten Freund nach Hause; sein Weib werde wohl nicht sehr erbaut sein:

„Wie weltu bey dem Weib bestin?
Ich hal es wird dir übel gin."

Im Anschluß daran möchte ich doch schon hier noch ein anderes Tobiasdrama besprechen, wenngleich es in eine spätere Zeit fällt:

„Tobias" Das ist: Eine fröliche ... Comoedia, von dem alten und jungen Tobia ... beschrieben und agiret von M. Daniele Friderico. Cant. Rost." (Rostock 1637.) (Ex.: Rostock.)[1])

Die mundartlichen Szenen dieses von Georg Rollenhagen beeinflußten[2]) Stückes stehen meist in wenigstens losem Zusammenhange mit der Handlung, zeichnen sich durch Mannigfaltigkeit des Inhalts aus und nehmen einen nicht unbeträchtlichen Raum ein, was schon aus der großen Zahl der Dialektrollen hervorgeht: der Narr (mit Ausnahme von IV, 9, wie bald zu erwähnen sein wird), die Mägde Mara und Abra, die Bauern Chel Chabrey, Chim Schult und sein Weib Lena, der Teufel Asmod, wenn er alte Weiber nachahmt, die Magd Mizba, wenn sie mit dem Narren spricht (mit ihrem Herrn [IV, 2] dagegen spricht sie hochdeutsch); ferner Vetula, des Teufels Gehilfin, und der „Postreuter" Mirius; sie alle reden niederdeutsch; nur den aus Oberdeutschland kommenden Postreuter Neopas läßt Friderici schwäbisch reden, um dadurch auf seine Heimat hinzuweisen. Im Vorworte rechtfertigt der Rostocker Kantor die Einführung dieser zahlreichen, meist zur Kurzweil dienenden Rollen damit, daß die Komödien nun einmal „nicht gern" ohne „unbendige Bawern, kurtzweiligen Rath und gemeines Gesindlein seyn wollen". Über die anderen (praktischen) Zwecke der Einlagen vgl. S. 23 dieser Abhandlung.

Die Witze und lustigen Streiche des Narren sind erfreulich mannigfaltig:

---

[1]) Vgl. Wick: a. a. O., 109 ff. J. Bolte: Alemannia XIV, 189—192. ADB VII, 384.

[2]) Wick, a. a. O., 109.



II, 1 stellt er sich dem Publikum vor: er spiele auch mit im Stücke, warum solle er da nicht auch mal was reden! Alle Mädels seien in ihn verliebt; aber eine könne er bloß heiraten:

„Solt ick er teyne (zehn) han,
So möst ick my jo schehmen."
— — — — —
„Neen men hefft gnoch tho don,
Dat men een mag ernehren."

II, 2 schimpft Mara, Saras Magd, auf ihre Herrin; II, 3 verleumdet sie sie im Gespräch mit Abra auf die gemeinste Weise; im übrigen schimpft auch Abra: ihre Herrin habe ihr zu wenig Geld für die Einkäufe auf dem Markte mitgegeben; die Frau sollte sich lieber selbst alles besorgen. Der Narr treibt die Plappernden auseinander und stellt dann seine Betrachtungen über die Dienstboten an:

„Dar stahn die Täffe und waschn und klagn,
Und thun doch alled heruter schlagn,
Wat dar geschehn, wat see gesehn,
Ja wat ock nimmer ys geschehn,
Dat hebbn se lykn wol gesehn,
Und ys doch lyck wol ock geschehn."

III, 1 hat der Narr die Hilferufe des von einem Meerfisch geängstigten Tobias vernommen und sucht ihn; als er ihn nicht findet, setzt er sich gemütlich auf seinen Korb, den er gerade trägt, „wie eine Gans über die Eyer". Da kommt der Bauer Chel Chabry; der Narr zischt wie eine Gans, so daß Chel zuerst nicht weiß, was für ein Geschöpf er vor sich hat; dann fragt er den Narren, was er da mache; der Narr sagt, er hecke Pferde aus; der einfältige Bauer glaubt das auch und wünscht ein paar Pferde, die ihm der Narr verspricht; Chel ist aber neugierig, möchte sich gern das Nest beschauen und stößt den Narren mit dem Korbe um; die Folge ist, daß der Narr tüchtig schimpft und erklärt, jetzt sei es aus mit den Pferden, da er im „Brüten" gestört sei.[1]) In III, 3, 4, 6 und 7 macht der Narr nur wenige und nur ganz nebensächliche Bemerkungen; schließlich erscheint der Teufel, vor dem der Narr natürlich erschrickt und Reißaus nimmt.

---

[1]) Ein ganz ähnliches Motiv findet sich schon in Jakob Freys Gartengesellschaft, 1556 (hrsg. von J. Bolte im 209. Bd. des Stuttg. liter. Ver.): „Von einem groben närrischen bauren, der wölt junge gänß außbrütlen" (bei Bolte S. 8). Vgl. auch Hans Sachs' „Fastnachtsspiel vom Kälberbrüten" (Nr. 34 in Heft 38/40 der Halleschen Neudrucke): hier will ein Bauer ein Kalb zur Welt bringen, setzt sich zu diesem Zwecke ebenfalls auf einen Korb, zischt „wie eine Ganß" (S. 90 der Neudr.) und ist böse, als man ihn in seinem Geschäfte stört. Dasselbe Thema (Kälberbrüten) behandelt auch die 414. Erzählung in Kirchhoffs Wendunmuth, 1. Aufl., 1563 (hrsg. v. Österley; Bd. 95 des Stuttg. liter. Ver.).

Asmodeus (III, 7) will Unfrieden zwischen Sara und Tobias stiften und sendet zwei alte Weiber, die eine zu Tobias, die andere zu Sara, die Liebenden gegeneinander aufzuhetzen; Asmodeus äfft die Worte, die die Weiber sprechen sollen, nach und bedient sich dabei der Mundart.

III, 9 beklagt sich der Narr über die Eile, mit der die Jungvermählten sich zu Bett begeben, das Hochzeitsmahl sei so kurz gewesen, daß er sich nicht mal einen Rausch habe antrinken können. III, 11 tritt Vetula in Asmods Auftrage ans Brautbett, um Tobias zu töten; vor dem Engel Raphael flüchtet sie schleunigst; auch Asmod selbst richtet nichts aus. IV, 4 klagen Chim, Chel und Lena über die harten Kontributionen; gleichwohl sei es jetzt besser wie früher, wo die Soldaten ihr Unwesen getrieben hätten, das Chim näher schildert. In IV, 6 sind die Bauern betrunken. Der übermütige Narr packt den Chel am Halse, und als die andern dem Chel zu Hilfe eilen, hockt sich der Narr auf den einen von ihnen auf und beißt ihn auf den Kopf, als wollte er ihn fressen. Der Bauer läuft, den Narren auf dem Rücken, davon, und die anderen folgen. IV, 9 sollen die kleinen Kinder den Brautleuten etwas vortragen; der Narr singt den Kindern vor, und zwar hier — der Gelegenheit entsprechend — in hochdeutscher Sprache! V, 1 erkundigt sich die ob der langen Abwesenheit ihres Sohnes geängstigte Mutter (Hanna) bei den gerade vorbeikommenden beiden Postreutern Mirius und Neopas nach Tobias; die Boten können ihr aber keine Auskunft geben; die beiden unterhalten sich dann in drolliger Weise noch kurz über ihre Reiseerlebnisse, ehe sie sich trennen. Die Mundart (niederdeutsch und schwäbisch) hat hier den Zweck, die Heimat der beiden aus entgegengesetzten Richtungen kommenden Postreuter anzuzeigen.

In V, 3 kommt es zwischen Neopas und dem Bauer Chim, den er nach dem Wege fragt, wobei Chim fortwährend falsch versteht, zu Streit und Prügelei; die Bauern ziehen den kürzeren und laufen unter Wehgeschrei davon.

V, 4; am Schlusse der Szene kurze Episode: Chim und Lena wollen Eier und andere Waren in die Stadt verkaufen; es ist aber alles schlechte Ware, mit der sie die Städter betrügen wollen.

V, 6: Fortsetzung des Gesprächs über die Betrügerei gegen die Bürger; so hat Chim unlängst einen am Wege gefundenen toten Hasen für einen geschossenen verkauft[1]); Cheel hat eine lebende Katze im Korbe und will sie für einen geschossenen Hasen verkaufen.[2]) Inzwischen kommen drei

[1]) Vgl. Dedekind-Bechmann I, 6 und Fastnachtsspiel von der Bauernbetrügerei.

[2]) Ein auch in Murners Ulenspiegel (hrg. v. Lappenberg, Leipz. 1854) vorkommendes Motiv: in der 55. Historie (Lappenberg, 81) näht Eulenspiegel eine lebende Katze in ein Hasenfell und steckt sie dann in einen Sack, um sie für einen Hasen zu verkaufen.



Spielleute, die zum Tanze aufspielen; das geht den Bauern so in die Glieder, daß sie wie wahnsinnig tanzen, sind dann froh, als die Musiker zu spielen aufhören, da sie sich sonst zu Tode getanzt hätten, laufen fort und vergessen den Korb mit dem vermeintlichen Hasen; der Narr freut sich, so billig zu einem Hasen zu kommen und öffnet den Korb: da springt die Katze heraus, worüber der Narr natürlich erschrickt.

D. II. 2. Die Zeit des 30jährigen Krieges.

a) Die Dramen, deren mundartliche Bestandteile Bilder aus dem Kriege vorführen.

Ist in IV, 4 von Fridericis Drama (Erwähnung der Frevel der Soldaten) schon eine leise Anspielung auf die Unterdrückung der Bauern durch den Übermut der Soldaten im 30 jährigen Kriege zu erblicken, so kommen wir jetzt zu einer ganzen Reihe Dramen, in denen das Leben und Treiben der Bauern und Soldaten im 30 jährigen Kriege den wesentlichen Inhalt der mundartlichen Teile bilden. Schon in dem 1618 erschienenen dritten Stück des Laubaner Pastors Martin Böhme, der
„Tragicomoedia, Ein schön Teutsch Spiel, Vom Holofern unnd der Judith“ (Wittemb. 1618) (Ex.: Wolfenbüttel) haben wir in den dialektischen Szenen offenbar das Bild der Greuel des damals eben erst begonnenen Krieges vor uns, in den Schlesien früh mit verwickelt wurde.[1])

Von Komik kann in diesen schlesischen Dialektszenen (die Bauern Mogetus und Agricus, die Bäuerinnen Thestilis und Agatha, und Phidomenus, ein „Filtziger Bawer“ bedienen sich ihres Heimatsdialekts) nicht die Rede sein; die Mundart kann nur den Zweck haben, die Bauern als solche zu charakterisieren. II, 5 und V, 3 sind die in Betracht kommenden Szenen. Sie stehen zur Haupthandlung in keiner näheren Beziehung.

Die Bauern klagen über das Unwesen, das die „Landsknechte“ treiben: Sie essen ihnen (den Bauern) alles „vorm Maule weg“, holen sich das fetteste Vieh aus dem Stalle; was die Bauern in vielen Jahren mit Mühe erworben, ist von den übermütigen Soldaten in einem Augenblicke zunichte gemacht; sie rauben und plündern ohne Erbarmen; kein Weib ist vor

[1]) Vgl.: Br. Gebhardt: Handbuch der deutsch. Geschichte. 2. Aufl. Stuttg. 1901. II, 143.

ihnen sicher; selbst in verschlossene Kammern brechen sie ein und reißen das Weib von ihrem Manne, um sie zu vergewaltigen. Die Bauern sehen aber das schwere Unglück, das über das ganze Volk gekommen, als eine Strafe für ihre Sünden an und geloben Besserung ihres Wandels:

„Nachdem die Kerls (die Landsknechte) sein kommen drauß,
Wir wollen sein gar hertzlich frum,
Ack das solch Volck nicht wiederkum."

Die Schreckenszeit des 30 jährigen Krieges bildet noch in einem anderen den schlesischen Dialekt verwertenden Stücke den Hintergrund, in dem: „Lob- und Freudenfest, welches dem treuen Gott und Vater für alle, absonderlich anno 1634 seinem liebsten Lewenberge erzeigete Rettung undt Wohlthaten zum Dank und Ehren, Erstlich mit einer Teutschen Oration[1]) unnd hernach mit einem Schreck- und Trostspiele, auf einem in der Kloster Kirchen sonderlichen dartzu aufgebawten Schawplatze d. 27. Juli 1634 gehalten ... Crysostomus Schultze beyder Rechten Candidat und selbiger Schulen Rektor." (Nur handschriftlich; Stadtb. Breslau.)

In diesem einaktigen, nicht in Szenen eingeteilten „Schreck- und Trostspiele" tritt u. a. vorübergehend auch ein schlesisch redender Ruricola (Bauer) auf, der sich über alle frommen Leute lustig macht; alles Beten und Jammern wegen der Kriegsnot helfe doch nichts, wenn auch der Pfarrer den Leuten vorrede, daß Gott Hilfe senden werde. „O Ihr arma Narra! ô batt (betet) og, ô batt og; ihr wart mit euram heula ... wenig macha" ... Ruricola geht lieber ins Wirtshaus, dem Biergenuß zu huldigen.

In dem Stücke erfahren wir von den Greueln des 30 jährigen Krieges, von denen die Stadt Löwenberg (Schlesien) bisher glücklich verschont war; an dem Bauer will der Dichter offenbar die Verwilderung und Verrohung, wie sie durch den Krieg auch auf religiösem Gebiete herbeigeführt wurde, dem Zuschauer vor Augen stellen; und insofern ist der Auftritt des Bauern ein nicht unwesentlicher Bestandteil des Ganzen.

Die trostlose Zeit des 30 jährigen Krieges bildet auch den Hauptgegenstand der niederdeutschen Zwischenspiele in

---

[1]) Die Oration, das Vorwort zu dem Drama, ist ungefähr dreimal länger als das Stück selbst!



mehreren Dramen des holsteinischen Pastors Johann Rist[1]) (1607—1667).

Von seinen 30 Dramen, unter denen sich auch ein „Wallenstein" befand, sind nur fünf erhalten; eines davon, „das Friedewünschende Deutschland" (1647) ist nur hochdeutsch, während die anderen vier die Mundart verwenden.

Das früheste, uns von Rist erhaltene Stück ist die 1630 zu Hamburg erschienene „Irenaromachia. Das ist Eine Newe Tragicomoedia Von Fried vnd Krieg. Auctore Ernesto Stapelio, Lemg. Westph." (Ex.: Wolfenbüttel). Daß dieses sehr oft aufgelegte Drama Ristens Eigentum ist, erweist Gaedertz im NJ VII, 105.

Die drei größtenteils niederdeutsch abgefaßten Bauernzwischenspiele (am Ende des I. und II. Aktes und am Anfang des II. Aktes) enthalten buntbewegte Bilder aus dem großen Kriege: die unvernünftige Feindschaft zwischen den Soldaten und Bauern, die Dummheit und Roheit der Landbewohner und die herzlose Strenge der Soldaten wird uns in ihnen mit packender Naturwahrheit vor Augen gestellt.

Der Bauer Mewes (I. Bauernaufzug)[2]) klagt über die Leiden, welche die Bauern von den Soldaten zu erdulden haben; er wünscht sich, einen „solcken Galgen" zu treffen, daß er ihm alles gründlich heimzahlen könne. Vom Quartiermeister (hochdeutsch sprechend) angehalten, muß er ausführliche Auskunft über die umliegenden Bauerngehöfte geben; er soll die anderen Bauern herzurufen, die der Quartiermeister anwerben will. Als die anderen kommen, fallen sie in ihrer Rachelust über den Quartiermeister her und fesseln ihn; der bittet flehentlich um Gnade und verspricht unter Eid, den Bauern nie mehr etwas anzutun; seinen Worten schenken die Bauern in ihrer Dummheit Vertrauen und lassen den Gefangenen frei. Der aber nimmt furchtbare Rache (II. Bauernaufzug)[3]): der Anfang des II. „Bauernaufzugs" zeigt uns erst einen Ehezwist: der Bauer Sivert Schwalgebütte sitzt seiner Gewohnheit gemäß im Wirtshaus, vertrinkt alles Geld und zankt sich mit dem Wirte (hochdeutsch redend), weil er die Krüge nur halbvoll fülle; darüber kommt sein resolutes Weib

---

[1]) Vgl.: Th. Hansen: Joh. Rist und seine Zeit; Halle 1872. Gaedertz: Das niederdeutsche Drama von den Anfängen bis zur Franzosenzeit, 2. Aufl. Hamburg 1894, 34—66 und 73. Koppmann: Aus Hamburgs Vergangenheit, 208 ff. NJ VII, 101 ff: Rist als niederdeutscher Dramatiker.

[2]) Abgedruckt im NJ VII, 107—118.

[3]) Abgedruckt im NJ VII, 118—132.



Plonnie; sie macht ihm die heftigsten Vorwürfe, daß er alles Geld versaufe und fährt ihn an:

„Ysd noch neen tydt, dat du Beerflege tho Huss geyst? . . .
Du vorsopen Ridder, sitt deck de Supknäuel in der Huat?“

Unter Schelten und Fluchen geht sie wieder fort: die Bauern lassen sich nicht stören: sie zechen, singen und lärmen lustig weiter: da plötzlich findet dieses übermütige Treiben einen jähen, schrecklichen Abschluß; der Quartiermeister überfällt mit seinen Soldaten die nichts Ahnenden und läßt sie alle fesseln, um sie dem Tode zu überantworten; kein Jammern, kein Flehen hilft; die Bauern werden fostgeschleppt. Erschütternd klingt am Schlusse der Szene des Bauernknaben Jöstken (Siverts Sohn) Klageruf:

„O Gott, o Gott, lathet my doch mynen Vaer, ick hebbe yo men den einen vaer!“

Daß auch hier die Mundart nicht Mittel zur Komik ist, sondern nur den Zweck hat, die packende Naturwahrheit zu erhöhen, ist selbstverständich.

Heiterer Art ist das am Anfange des II. Aktes stehende Zwiegespräch zwischen der Friedensgöttin Irene und dem Bauer (Rusticus).[1]) Irene bittet um Herberge bei dem Bauer; alle Tugenden habe sie bei sich:
Bauer: „Tugenden, wat ys dat vor Tuch? stickt mand vp den Hoed, edder yth mand?“ . . . Als sie sagt, daß sie der Friede sei, will der Bauer nichts von ihr wissen:

„Frede! dat docht nich! dat ys nist!“

Der Krieg sei viel angenehmer; da dürfe man ungestört „flöken, Horerey dryuen“ u. a., aber im Frieden nicht.

Gerade den in niederdeutscher Sprache gehaltenen Einschaltungen verdankt das Drama den stetigen Anklang bei den wiederholten Aufführungen[2]); wie beliebt das Stück war, beweist auch eine Ubertragung desselben in gebundene Rede:

„Pseudostratiotae, Ein Teutsches Spiel Vnartiger Lediggenger . . . Von newen gedruckt Anno 1631.“ Die Widmung (an Herzog Julius Ernst v. Braunschweig) ist unterzeichnet: Erasmus Pfeiffer.[3])

---

[1]) Abgedruckt im NJ VII, 135—138.

[2]) Gaedertz: Das niederdeutsche Drama, 40.

[3]) Ebenda 41. Vgl. ferner: J. Bolte: Rists Irenaromachia und Pfeiffers Pseudostratiotae; NJ XI, 157 ff.



Weiter spricht für die Beliebtheit des Ristschen Stückes eine erneute Auflage, in der die niederdeutschen Dialektstellen in die schlesische Mundart übertragen sind:

„Eine Newe Tragico-Comoedia von Fried und Krieg. Erstlich gestellet durch Ernestum Stapelium Lemg. Westph. Jetzo auffs new allenthalben ubersehen und gebessert. Sampt einem lustigen Paurenauffzuge welcher anders ubersetzt worden. Bey Casp. Closemann Buchhändlern in Breßlaw zu befinden" (o. J. u. o. Verf.).[1]

Da am 8. März 1648 der Breslauer Rektor Major in den Tagebuchnotizen eines Schreibkalenders (Breslau, Stadtbibl. u. Sign. R 2339—R 2368) eine Aufführung der „Irenomachia" erwähnt und damit offenbar die ebengenannte Übertragung gemeint ist, dürfte diese vielleicht, wie auch Max Hippe[2]) vermutet, nach jener Aufführung zu datieren sein. Am Schlusse des Stückes steht ein hochdeutsches Gedicht, das in dem Gedanken gipfelt, daß die Leiden des Krieges eine gerechte Strafe Gottes für die Sünden der Menschen seien; es ist unterzeichnet: Gottlieb Friedenreich; ob dieser Friedenreich auch der Übersetzer des Dramas, oder ob vielleicht dieser Name nur ein Pseudonym ist, läßt sich nicht entscheiden.

Nicht nur die niederdeutschen Szenen selbst sind übertragen, sondern auch die Namen der in den mundartlichen Zwischenspielen auftretenden Personen:

Rist:	Breslauer Übertragung:
Mewes	Hanß Wurst.
Sivert Schwalgebütte	Matz Stürtzebrecher.
Marten Mohrkoke	Feit Schnitzer.
Joistken	Jäckelein.
Plonnie.	Wurst Else.

Wie eng sich der Übersetzer an die Vorlage anschließt, mag der Anfang des ersten Bauernzwischenspiels veranschaulichen:

---

[1]) Vgl. Gaedertz, 45; Paul Pietsch: in der Festschrift für Karl Weinhold, 94.

[2]) Zeitschr. für Geschichte und Altertum Schlesiens (herausgegeben v. Grünhagen) 36, 189.

Rist:

Mewes: „Pfuy de bösen Vögel, Godt loff unde dank, hefft se de grote Ule einmahl weggeföhret, de losen Galgen unde Schrobbers, de us hyr ein Jahr efft etlykn hebben wat tho brühen vatet, unde de wy met ehren Horen und Jungens hebben möthen groth vöthen. Pfuy ys ydt nich eine grothe Schande, dat de losen Galgen, dat schöne veele Geldt, dat schöne veele Korn alle Jahr, dat schöne veele Veih so uthen Lande bracht hebben ..."

Breslauer Übertragung:

Hanß Wurst: Nu Gautt lob a danck, dar Toiffl hot ju a mol die diebß Vaugl waig gefuhrt, die lusa Galgaschwengal, die üns a Johr ander etliche ehlemantsch ding sihr gebrüth, und die ma noch derzu mit ihra Hura und Junge inde gruß hot Respiculira müssa. Pfuy, iß mir denn duas nicht anne grusse Schaande, daß die lusa Tropphalsa an sitta Huafa Gield, sitten schin libs Getraide alle Johr, ju och sitte schiene grusse Haarden Vieh aus dem Lande getrieba" ...

Noch weiteren Einfluß hat Rists „Irenomachia" ausgeübt: das Zwiegespräch zwischen der Friedensgöttin und einem Bauer (Anfang des II. Aktes) finden wir in einem späteren Schauspiele, nur ein wenig verändert, wieder[1]), im
„Ratio status" Oder der itziger Alamodesierender rechter Staatsteufel ..." Gedr. im Jahre 1668 (o. Verf. u. o. O.) (Ex.: Berlin).

II, 5 entspricht dem Anfange des II. Aktes des Ristschen Stückes. „Der ungenannte Verfasser bietet lediglich ein mixtum compositum aus Ristens Irenaromachia, Persens, Friedewünschendem und Friedejauchzendem Teutschland!" [2])

Da II, 5 sich ganz an Rists II (Anfang) anlehnt, erübrigt sich eine nochmalige Besprechung des Inhalts dieser Szene; wohl aber haben wir auf die übrigen mundartlichen Szenen des „Ratio status" einzugehen. Niederdeutsch sprechen: der Bauer Drewes Drümpel, sein Sohn Clas, die Bauernmagd Gestke; ein holländischer Kaufmann spricht holländisch.

I, 2: drei Kaufleute, darunter der Holländer, sind auf der See beraubt worden; sie gehen die Königin um Hilfe an, die aber den Holländer nicht versteht, weshalb die anderen für ihn sprechen; die Königin verspricht ihnen Schutz. I, 3: Drewes kommt zum Quacksalber Ratio status, will ihm einen Streich spielen, stellt sich daher, als habe er Zahnschmerzen; als Ratio status ihm den „politischen" Zahn ziehen will, beißt ihn Drewes in die Finger, daß er aufschreit; Drewes schreit mit und läuft fort.

---

[1]) Gaedertz, 46.
[2]) Gaedertz, 46.

Ebenso wie in dieser, spielt auch in den anderen mundartlichen Partien des Stückes die Komik die Hauptrolle: Nach I, 5 folgt ein an Hayneccius und Joachim Leseberg erinnerndes Zwischenspiel: Der Bauer Drewes bringt seinen Sohn Clas zum Magister, daß dieser ihn in wenigen Augenblicken zum Gelehrten mache. „Der andern Handlung zwischen-Spiel" führt uns — ähnlich wie in Rists bald zu besprechendem „Perseus", Interscenium Actus primi — eine Rekrutendrillszene vor Augen; der Hauptwitz derselben besteht darin, daß die Bauern die Befehle falsch verstehen und ausführen und schließlich, als Trommelwirbel erschallt, glauben, der Feind komme, und deshalb schleunigst davonlaufen. „Der dritten Handlung zwischen-Spiel" zeigt uns ein Gelage, bei dem Drewes und Matz aufwarten müssen; die beiden werden zum Gegenstand des Lachens gemacht: so soll Drewes nach des Quartiermeisters Vorschrift nur auf einem Bein stehen u. ä. Der Quartiermeister küßt dreist Matzens Braut Gestke; wütend darüber entfernt sich Matz, die anderen Bauern zu holen und den Quartiermeister zu überfallen; der liebelt indes mit Gestke; und als die Bauern kommen, laufen sie doch gleich wieder fort. IV, 5 ist ernster Natur: Drewes jammert über die Leiden des Krieges und sehnt sich den Frieden herbei: „O Frede! Frede! hadden wy dy behohlen, so wehrt got west, man nu is et us mit uns."

Das Stück endet tragisch: der Krieg hat alles vernichtet, und die Königin des Landes, die von dem trügerischen Ratio status nur zu allen Torheiten und verderblichen Entschlüssen verleitet war, stürzt sich in ihrer Verzweiflung ins Meer.

Ich erwähnte schon, daß der zweiten Handlung Zwischenspiel im Ratio status sehr an das Interszenium des I. Aktes von Rists „Perseus"[1]) (Hamb. 1634) (Ex.: Wolfenbüttel) erinnere: Es ist ebenfalls eine Drillszene[2]), deren Hauptkomik auf der Ungeschicklichkeit der Bauern in Ausführung der Befehle des „Kapitäns" Hans Knapkäse (hochdeutsch) beruht; auch der Schluß der Szene ist derselbe wie im Ratio status. Vorausgeht I, 2 die Werbeszene.[3]) Hans Knapkäse wirbt Soldaten; er trifft den Bauer Laband, der zunächst nicht folgen will, da er sich noch mit Schrecken der Roheit der Soldaten bei der letzten Einquartierung erinnert. Drei harte Reichstaler, die Hans ihm in die Hand drückt, ändern aber schnell seinen Sinn; und zumal Hans ihm in Aussicht stellt, daß er gar nicht mit ins Feld werde ziehen brauchen, sondern das ganze Jahr bei reichen Bauern im Quartier liegen könne, da will er gleich mit.

[1]) Vgl. Gaedertz: Das niederdeutsche Drama, 46—54.
[2]) Abgedruckt im NJ VII, 144—147.
[3]) Abgedruckt im NJ VII, 141—144.

Eine ganz gelungene Szene ist schließlich das Interszenium Actus Secundi[1]), worin sich ein ergötzlicher Liebeshandel abspielt, in den auch der Bauer Laban verwickelt wird:

Die Jungfer Telsche (niederdeutsch) hält ihre Werber alle zum besten: Dem Hans Knapkäse gibt sie als Probe seiner Liebe auf, sich für eine Nacht in einen Sack stecken zu lassen, dem Aufschneider Lurco (hochdeutsch), bei dem Sacke Wache zu halten, daß niemand ihn wegnehme, und dem Laban, den Sack mit seinem Inhalte, einem „Kalbe", dem Lurco davonzuschleppen. Als Laban das ausführen will, kommt es natürlich zur Belustigung der Zuschauer zu einer Prügelei. Telsche hat es indes vorgezogen, sich aus dem Staube zu machen. Köstlich ist vor allem die Figur des Laban, der in der Absicht kommt, um Telsche anzuhalten, aber vor Befangenheit zuerst davon nichts sagen kann, und so, um überhaupt etwas zu reden, vom schönen Wetter erzählt: daß es für den Landmann sehr günstig sei, daß es überhaupt das schönste Wetter sei, das bisher gewesen usf.

Gerade durch den niederdeutschen Teil dieses Stückes wurde ein anderer Dichter angeregt: Hermann Heinrich Scher von Jever.[2]) Von ihm rührt eine Waldkomödie her:

„New-erbawte Schäferey Von der Liebe Daphnis und Chrysilla, Neben Einem anmutigen Auffzuge vom Schafe-Dieb. Hamburg ... 1638."

Der niederdeutsche Bauernaufzug vom Schafdiebe zeigt nach Gaedertz Ähnlichkeit mit einzelnen Episoden im „Perseus", und auch sonst ist Scher als Dialektdichter bei Rist in die Schule gegangen. Vollständige Szenen sind allerdings nicht herübergenommen, Scher ist kein Plagiator noch sklavischer Nachahmer.

Noch ein anderer Dramatiker hat den „Perseus" benutzt: der Mittenwalder Magister Christian Rose (1609—1667) in seinem: „Holofern, Aus heiliger Schrifft Anweisung ... In einem lustigen Schau-Spiel ... vorgestellet ..." (Hamb. 1648), (Ex.: Berlin).[3]) Rose möchte gern seinen Lesern neben der

---

[1]) Abgedruckt im NJ, 147—156.

[2]) Vgl. ADB 31, 97. Gaedertz: Das niederdeutsche Drama, 54. Das in der Königl. Bibl. zu Berlin aufbewahrte Drama Scherens war leider, so oft ich es bestellte, verliehen, so daß ich mich auf Gaedertz' Bemerkungen beschränken muß.

[3]) Vgl. ADB 29, 174. Gaedertz: Das niederdeutsche Drama, 54. Gaedertz im Korrespondenzblatt des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung VII, 69 ff. (Hamb. 1882).

ernsten Haupthandlung etwas zum Lachen bieten, und da muß Rists „Perseus“ herhalten: er druckt aber die drei niederdeutschen Bauernszenen des „Perseus“ nicht erst ab, sondern verweist einfach am Ende des II. und III. Aktes seines Judithdramas auf Rist, ebenso nach der zweiten Szene des II. Aktes und gibt die Ristschen Szenen nur inhaltlich wieder.

Ein weiteres, den Dialekt verwertendes Ristsches Stück ist die Fortsetzung des 1647 gedruckten und mit großem Beifall aufgenommenen „Friedewünschenden Deutschlands“: „Das Friedejauchzende Teutschland“ (Nürnberg 1653).[1]) Es enthält zwei niederdeutsche Zwischenspiele.

Das erste[2]) beginnt mit einem lustigen Liede des Bauern Drewes Kikintlag (niederdeutsch). Dem „Obristen“ Degenwerth (hochdeutsch), der nach dem Verfasser der Verse fragt, erzählt der Bauer begeistert und voll Humor von seines Freundes Beneke Dudeldei dichterischer Begabung. Degenwerth wundert sich, daß den Bauern ob der harten Kriegeszeiten der Mut und die Ausgelassenheit nicht vergangen sind: Da klärt ihn Drewes auf: im Frieden müßten sie gehorchen der geistlichen wie der weltlichen Obrigkeit, im Kriege dagegen könne jeder machen, was er wolle: „Tovören müste wie vaken des Sondage Morgens twe heele Stünde in der Karken (Kirche) sitten, dat eenen de Ribben im Live weh deden“ usf. Und er verrät weiter, wie verschwenderisch die Bauern gerade im Kriege gelebt hätten, sie hätten nämlich das Stehlen gerade so gut verstanden wie die Soldaten; der Krieg sei entschieden dem Frieden vorzuziehen. Aber auch durch den Frieden lassen sie sich in ihrer fröhlichen Ausgelassenheit nicht stören, wie der weitere Inhalt der Szene zeigt: sie trinken und rauchen, sie tanzen und springen und singen zum Schluß wieder ein lustiges niederdeutsches Lied.

Auch das zweite Zwischenspiel[3]) ist lustiger Art: der Dialekt tritt aber erst gegen das Ende der Szene in sein volles Recht: es ist die einzige dialektische Partie, in der nicht der große Krieg das Grundthema bildet: sie handelt vom Schafdiebe, und vielleicht hat Scherens Vorgang dazu die Anregung gegeben.

Rosemund will ihren Verehrer Sausewind einen Streich spielen: sie kleidet sich als Schäferin und verlangt von ihrem Geliebten, daß er ihr

---

[1]) Vgl.: Gaedertz: Das niederdeutsche Drama, 55 ff. Ferner: „Das friedewünschende und das friedejauchzende Teutschland“, herausgegeben von H. M. Schletterer (Augsburg 1864).

[2]) Abgedruckt im NJ VII, 159—165; bei Schletterer: 125—141.

[3]) Abgedruckt im NJ VII, 165—167; bei Schletterer: 169—183.

die Schafe hüte, die freilich, was jener nicht weiß, dem Bauer Drewes gestohlen sind. Als Sausewind ihrer Aufforderung nachkommt, erscheinen Drewes und Beneke, halten natürlich den ahnungslosen Schäfer für den Dieb und prügeln ihn tüchtig durch, zur hellen Freude Rosemunds, die diesen Ausgang ja nur beabsichtigt hatte.

Endlich ist noch eines Ristschen Stückes Erwähnung zu tun, das mit dem dreißigjährigen Kriege allerdings nichts zu tun hat:

„Depositio Cornuti das ist: Lust- oder Freuden-Spiel, Welches by Annehmung und Bestättigung eines Jungen Gesellen, der die Edle Kunst der Buchdruckerei redlich hat außgelernet, ohne einige Aergernisse kan fürgestellet werden . . .“ (1655.)[1]) Über die Quelle des Stückes und sein Verhältnis zu ihm vgl.: Gaedertz, in der Einlage zum Neudruck, 21 ff. Dieses Depositionsspiel bildete bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus den Glanzpunkt bei den Gesellenweihen in fast jeder deutschen Druckerei.

Schon in der Natur der Sache liegt der komische Charakter des Stückes: Mit dem zu Deponierenden[2]) werden allerlei derbe Späße getrieben und recht handgreifliche Zeremonien an ihm vorgenommen, zur Belustigung der Zuschauer. Eine Hauptrolle spielt bei Rist der dem Depositor zur Seite stehende Knecht; er schleppt den zu deponierenden Lehrling herbei, um die üblichen Manipulationen an ihm vorzunehmen und gibt bei jeder einzelnen Handlung oft recht ergötzliche Bemerkungen in niederdeutschen Versen zum besten. Bemerkenswert ist für uns vor allem, daß hier nicht eine Nebenperson, sondern der eine Hauptrolle spielende Knecht sich der Mundart bedient.

Einen verwandten Inhalt hat:

„Der Tischeler Gesellen lustiges Fastelabend-Spiel, wie sie sich in Hamburg 1696 im Februar auffgeführet haben.“ [3]) Es ist eine niederdeutsche Übertragung der komischen Zwischenhandlung (Schreinerspiel) eines in „Bayerns Mundarten“

---

[1]) Mit Einleitung herausgegeben von Th. Gaedertz: Gebrüder Stern u. Ristens Depositionsspiel. (Lüneburg 1886.) Vgl. ferner: Gaedertz: Das niederdeutsche Drama, 74 ff.; Weimarer Jahrbuch VI, 369 ff.: Die Deposition bei den Buchdruckern.

[2]) Deponieren = ablegen, nämlich die alte, schlechte Art.

[3]) Vgl.: Gaedertz: Das niederdeutsche Drama, 74 ff.



Bd. II, 1 ff. mitgeteilten „Regensburger Fastnachtsspiels" (Bayerns Mundarten, Bd. II, 288). In unserm Stücke sprechen der zu deponierende Bauer, sowie sein Weib niederdeutsch, also auch gerade die Hauptpersonen, ferner des Bauern Sohn und das Licht-Weib. Die Komik beherrscht ebenfalls der Natur der Sache nach das Spiel: Das Bauernweib fordert ihren Mann auf, mit ihr nach der Stadt zu gehen, vorgeblich, um dort Eier zu verkaufen, in Wirklichkeit in der Absicht, ihren Mann „hobeln" zu lassen[1]); der Mann läßt sich natürlich übertölpeln und wird von des Depositors Knechte ergriffen und „gehobelt"; nun ist sein Weib mit ihm zufrieden, und das Stück endet mit einem lustigen Tanze der beiden Eheleute.

Ähnlich wie Rists Zwischenspiele in seinen drei ersten Dramen liefert uns das erste der drei niederdeutschen Interszenien in einer von unbekannter Hand herrührenden Verdeutschung der Frischlinschen Hildegardis Magnae comoedia[2]) (1644, Königsberg) naturgetreu ausgemalte Genrebilder aus dem Bauernleben des Dreißigjährigen Krieges. Die drei Einlagen sind die eigene Hinzufügung des Übersetzers und stehen mit der Haupthandlung (die Verleumdung der Hildegardis, der Gemahlin Karls des Großen, durch ihren Schwager, ihre Verurteilung und ihre Ehrenrettung und Versöhnung mit dem Gatten) in gar keinem Zusammenhange.

Das erste Zwischenspiel: „Der Gartbruder vor dem Richter."[3]) Darin treten auf: der Dorfschulze Klappkann, sein Nachbar Strunck, die Büttel Cuntz Drol und Hibbernicks; sie sprechen niederdeutsch; nur Thraso, ein verabschiedeter Soldat, der „Gartbruder", spricht hochdeutsch.

---

[1]) Den Grund gibt sie dann dem Depositor an:
„He ist my so ungeschickt in synen Saken,
Ick bidde gy wollen ehm doch eenen lütken betgen tho rechte maken."

[2]) „Drei Königsberger Zwischenspiele aus dem Jahre 1644" herausgegeben von Joh. Bolte. Altpreußische Monatsschrift, 111—140. Sprachliche Anmerkungen dazu: 321—325; 349—351. Vgl. dazu W. Seelmann: Korrespondenz-Blatt des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 1891, Heft XV, Nr. 1, S. 11 und: Creizenach im JBL 1890, III, 4 : 9.

[3]) Dasselbe Thema behandelt schon Bartholomäus Krügers Spiel von den bäurischen Richtern und dem Landsknecht, 1580 (herausgegeben von J. Bolte, Leipzig 1884). Auch der Ausgang ist in beiden Stücken derselbe: der Landsknecht wird unschuldig hingerichtet.

Thraso, der hungernd den Klapphan und Strunck um Brot bittet, wird von diesen, die gerade tüchtig auf die übermütigen, rücksichtslosen Landsknechte geschimpft, ohne allen Grund für einen Hühnerdieb erklärt und vor Gericht gestellt; alle Unschuldsbeteuerungen helfen ihm nichts; er wird zu Tode verurteilt. Von Humor ist hier keine Rede; die Szene ist ein düstres Bild der Zustände im Dreißigjährigen Kriege; die Mundart kann hier nur die Aufgabe haben, die Naturwahrheit zu erhöhen.

In den beiden folgenden Zwischenspielen dagegen spielt der Humor die Hauptrolle. Zweites Zwischenspiel: Hansemann und die hübsche Polin. Es ist eine bäurische Liebeswerbung; Personen: Paad Hanseman (niederdeutsch) und die niederdeutsch-radebrechende polnische Magd Sophie Terepetki.

Hanseman stellt Betrachtungen an über seine Liebe zur schönen Sophie; recht humoristisch schon ist es, wie er sich ihr ganzes Benehmen in Erinnerung bringt, wie sie z. B. in der Kirche immer so artig ins Gebetbuch sehe, „wiewol se nich lesen kann,

On verseفt so gottfürchtig, aß wen de Heener ut dem Steppel supen,
darna membt se dat dak
On wescht de Ogen . . .“

Inzwischen kommt Sophie; er macht ihr den Heiratsantrag; sie ist einverstanden und zählt gleich ihre Mitgift auf, vor allem ihre Garderobe; sie habe ein ganzes uud zwei zerrissene Mieder, rote Strümpfe, ein Paar Schuhe „met Affsetzky“, eine grüne Schürze, rote Kragen usf. Auch der Speisezettel für den Hochzeitsschmaus wird bald zusammengestellt:

„Wer wy ons hebben hypsche Schnorbeski gebraden,
Hingerverdel von Schepsi; Portzknacki van Hossi,
Met schwartz Engwerbry ewergossi,
Hypschen affgerert met Pfafferki, met Fertzki gefartzki . . .“ [1])

Im dritten Zwischenspiel, der „Schulzenprobe“, treten der Dorfschulze Soldfoth, sein Nachbar Berembroth, dessen Sohn Kriseltasch, sowie Bauern und Büttel auf, die sämtlich in der Mundart reden; Kriseltasch kehrt, stolz und eingebildet geworden, aus der Stadt zurück, wo er seine Bildung genossen hat; er gibt sich seinem Vater und dem Schulzen zuerst nicht zu erkennen und bedient sich zu diesem Zwecke der hochdeutschen Sprache; erst, als die Erkennung erfolgt ist, redet er wieder niederdeutsch. Da der Schulze des Amtes müde ist, soll Kriseltasch sein Nachfolger werden; er soll ihn gleich in einer Gerichts-

---

[1]) Mit Gewürzen gewürzt.

sitzung vertreten. Die Hauptkomik liegt nun dabei in dem Gegenstand der Streitsache und in der Art, wie Kriseltasch Recht spricht:

Dem Bauer Grempel hat des Nachbarn Hund sein Schwein gebissen. Grempel beansprucht daher Schadenersatz; Kryseltasch gibt ihm Recht; als aber der Bauer nun ein „Drexempel" vorführt, in welchem er sich mit der Sau, die Landgeschworenen mit dem Hunde vergleicht, soll Grempel wegen seiner „Groffheit" bestraft werden. Vorläufig ist aber Kryseltaschs Weisheit zu Ende, und er zieht sich aus der Schlinge, indem er den Termin verschiebt. Soldfoth hält diesen Ausweg für klug, und da Kryseltasch sich „em Ordel sprecken so woll verholln", wird ihm das Schulzenamt übertragen.

Endlich bildet auch in dem gleichfalls die Mundart heranziehenden „Friedens-Sieg, ein Freudenspiel" von Justus Georg Schottelius (gedr. 1648)[1]) ähnlich wie bei Rist und im ersten Zwischenspiel der Hildegardis der dreißigjährige Krieg den Hintergrund. Es ist das einzige bekannte Drama Schottels (1612—1676), des ohne Zweifel bedeutendsten Germanisten bis auf die Zeiten der Gebrüder Grimm. Erst 1648, nach Beendigung des Krieges gedruckt, war es schon 1642 am Hofe Herzogs August des Jüngeren von Braunschweig in Gegenwart des mit dem Herzog eng befreundeten Großen Kurfürsten aufgeführt worden; es scheint auf die Zuhörer großen Eindruck gemacht zu haben; noch nach langen Jahren ist das „Werklein zum öfteren begehret worden". Unsere Zeit wird an diesem Stücke die heiße Vaterlandsliebe des Dichters und seine reine, alle Fremdwörter meidende Sprache achten und schätzen. Es schildert vor allem die furchtbare Verwüstung des Landes und der deutschen Sprache durch den langen Krieg. Die Verheerung, die der Krieg auf sprachlichem Gebiet angerichtet, zeigt uns der Dichter an einem im zweiten Akte auftretenden niederdeutsch sprechenden Bauer; diese Rolle bildet somit einen wesentlichen Bestandteil des Ganzen, ist nichts weniger als etwas Zwischenspielartiges; auch handelt es sich dem Dichter nicht im geringsten darum, hier komische Wirkung zu erzielen, sondern nur darum, den Bauer als solchen zu kennzeichnen, die traurige Entstellung der Sprache an diesem Beispiele den Deutschen vor Augen zu stellen.

[1]) Mit Einleitung herausgegeben von Fr. E. Koldewey, 175. Heft der Halleschen Neudrucke.

Arminius und Heinrich der Finkler, auf einige Zeit auf die Erde zurückversetzt (Julius redivivus-Stoff), sind entsetzt über die fürchterliche Verwüstung des Landes; ihr Entsetzen wird noch größer, als sie den Bauer treffen: Heinrich wundert sich über dessen Sprache, die er nicht kennt und fragt ihn, was er sei; der Bauer entgegnet, er sei „leider“ Bauer. Heinrich fragt ihn daher weiter, ob er denn mit seinem Stande nicht zufrieden sei. Da schildert nun der Gefragte die traurige Lage der Bauern, wie sie ausgesogen und besonders durch die Einquartierungen arg geschädigt würden. Hermann und Heinrich verwundern sich über die eigenartige Sprache des Mannes: ob er denn nicht ordentlich deutsch reden könne? Der Bauer erwidert, er spreche so gut deutsch als es eben ein jeder in seinem Dorfe tue. Da müßten doch, meint Heinrich, wunderliche Veränderungen im Lande vorgegangen sein, daß die Sprache so „verwirrt“ worden sei. Gegen wen denn eigentlich die Deutschen Krieg führten? Bauer: „Wir Buren wettet dar den Dreck van, wie mötet dei Contribuzie dem einen sowol, als dem andern herspenderen.“

D. II. 2. b) Die Reformationsdramen Martin Rinckarts.

Ein Zeitgenosse Rists, der Eilenburger Diakonus Martin Rinckart (1586—1649), der Dichter von „Nun danket alle Gott“, hat in den drei erhaltenen Stücken des geplanten großen dramatischen Zyklus zur Verherrlichung Luthers, nicht die Gegenwart, sondern ein Jahrhundert zurückliegende, aber ebenso wie der große Krieg weltbewegende Ereignisse, die Reformation Luthers, behandelt und darin gleichfalls sich teilweise der Mundart bedient.[1])

Rinckart liebt es, seine Dramen mit zahlreichen Episoden, die aber mit dem Hauptthema in engster Verbindung stehen, es näher erläutern und ausführen, auszuschmücken, und gerade im Entwerfen von solchen Situationsbildern zeigt er Geschick; diese Szenen sind meist Volksszenen, und das Volk bedient sich darin der breiten Dialekte des thüringisch-sächsischen Landes und der harzländischen Mundart.[2]) Einmal, Monetarius seditiosus III, 9, läßt Rinckart auch, doch mit wenig Glück, die Bauern

[1]) Über Rinckart vgl. E. Michael: M. Rinckart als Dramatiker. Leipzig 1894. Joh. Linke: M. Rinckarts geistliche Lieder, nebst einer in Verbindung mit H. Rembe aus Eisleben nach den Quellen bearbeiteten Darstellung des Lebens und der Werke des Dichters. Gotha 1886. W. Büchting: Rinckart, ein Lebensbild. Göttingen 1903.

[2]) Vgl. auch E. Michael, 75.



schwäbisch reden; seine Kenntnis dieser Mundart scheint nicht viel über den allgemeinen Endungsvokal a hinausgegangen zu sein.

Das erste dieser Dramen ist:

„Der Eißlebisch Christliche Ritter, eine neue und schöne Geistliche Comoedia, darinnen nicht allein Lehr, Leben und wandel ... Lutheri, sondern auch seiner ... Hauptfeinden, Papsts und Calvinisten ... vielfeltige Rath- und Fehlschläge... inn 3 Rittern Brüdern: Pseudopetro, Martino und Johanne, als die umb ein erbschafft und Testament streiten, abgemahlet und auffgeführet durch Martinum Rinckhart, Diac. zu Eißle: in der Newstadt: Agiret aber vom Gym. daselbst post ferias Caniculares" (1613).[1]

In der Mundart reden: Ohm Früvff, ein Manßfeldischer Bergmann; Six, ein meisnischer Bauer und Pluhne, sein Weib, „und doch harzlendischer Sprache", wie das Personenverzeichnis ausdrücklich hervorhebt.

Die Fabel des Stückes, die aus den Gesta Romanorum[2]) entnommene Erzählung von den drei uneinigen Söhnen eines verstorbenen Fürsten, die, um zu entscheiden, wer die Erbschaft antreten solle, nach dem Herzen des Vaters schießen, ist verknüpft mit dem Leben und den Schicksalen Luthers; die drei Söhne sind: Pseudopetrus (Papst, Vertreter der katholischen Religion), Martin (Luther, Vertreter der evangelischen Religion) und Johannes (Calvin, Vertreter der calvinischen Religion). Die drei Konfessionen streiten um das „Erbe des Vaters", um den Vorrang, und die lutherische Religion geht aus diesem Kampfe als Siegerin hervor, — ein bedeutsames Gegenstück zu Lessings „Nathan".[3]

---

[1]) Mit Einleitung hrsg. v. K. Müller, im 53/54. Hefte der Halleschen Neudrucke. Vgl. auch E. Schmidt: Der christliche Ritter, ein Ideal des 16. Jahrhunderts; in „Deutsche Rundschau", Bd. 64, 209 u. a. a. O. Holstein, a. a. O., 237.

[2]) Gesta Romanorum, das älteste Märchen- und Legendenbuch des christlichen Mittelalters; zum ersten Male vollständig aus dem Lateinischen ins Deutsche übertragen von J. G. Th. Gräße. 2 Tle., 3. Ausg. Leipzig 1905. Die Erzählung findet sich im 45. Kap. der Gesta Romanorum.

[3]) Vgl. auch W. Wackernagel: „Lessings ‚Nathan der Weise'", in Wackernagels Kleineren Schriften, Leipzig 1873, II, 464 f.

Das Stück beginnt damit, daß Pseudopetrus ohne Recht und dem Testament des Vaters zuwider die Herrschaft antritt und im Gegensatze zu dem Verstorbenen, der stets mild und lieb war, die Untertanen knechtet und allerlei Schandtaten verübt. Das verdeutlicht gleich die 2. Szene, sowie die 3. und 5.: Six und Pluhne hoffen, daß ihr jetziger Herr ebenso gut wie sein Vater sein werde. Hier hat die an sich nicht komische Situation einen komischen Anstrich dadurch erhalten, daß den beiden zuerst der Name des Herrn nicht einfällt, und daß, als Pluhne sich dann wenigstens auf „Peter" besinnt, Six antwortet:

„He heist Petr, ja; adr nach was meh,
Ep, ep, P., P., Ps., Ps., wee, wehe."

Sie täuschen sich in ihrer Hoffnung auf die milde Gesinnung des neuen Herrn: in seinem Auftrage verlangt Polylogus (= Tetzel) von den Bauern den Zehnten und droht mit Gefängnis, wenn sie die Abgaben nicht bald brächten (I, 3). Keuchend schleppen Ohm und Six das Geforderte herbei (I, 5), und Six schimpft tüchtig auf den „Saw-Peter". Sein strenggläubiges Weib verweist ihm sein Schelten, worauf ihr Mann ihr das „Maul" verbietet. Als die babylonische Hure Sarcophila erscheint, nehmen die Bauern eiligst Reißaus. II, 3 überfallen die Bauern den Tetzel, der schleunigst davonläuft; Pluhn verweist den Männern wieder ihr Verhalten:

„Neen das sülgi ungr wegen lahn,
Unse Marg Gottes wils nicht han."

Und sie verteidigt in alberner und komisch wirkender Weise III, 2 das Recht des Papstes, indem sie unglaubliche Wundermärchen erzählt, mit denen sie beweisen will, daß Gott auf des Papstes Seite stehe; sie wird aber ob ihrer Einfalt nur ausgelacht. Den hinzutretenden, die Freiheit predigenden Müntzer jagen sie aber davon; indes III, 9, einer Szene aus dem Bauernkriege (!), bekehrt sich Six schon zu Müntzer, der ihm auf die Nase bindet, daß er im Kampfe alle feindlichen Kugeln in seinen Ärmeln auffange, so daß keiner seiner Anhänger fürchten brauche, getroffen zu werden. Kaum aber erscheinen die Feinde, ist's mit Müntzers Mute zu Ende. Die Haupthandlung endet mit dem Siege der Sache Luthers: Der hat sich geweigert, nach dem Vater zu schießen und wird deshalb von seinen Brüdern arg geschmäht; da erscheint Immanuel; die Wirkung seines Erscheinens ist so groß, daß alle Feinde Luthers tot niederfallen; Luther wird herrlich belohnt. Er gewinnt immer mehr Anhänger; auch Six und Ohm bekehren sich zu ihm (V, 2), nur Pluhne schwankt noch in ihrem Entschlusse; sie fürchtet für ihren Kopf.

Inhaltlich ist das Stück ein „rand- und bandloses Gemengsel" (E. Schmidt); ernste und komische Situationen gehen bunt durcheinander. Nicht viel anders ist das auch in Rinckarts übrigen Dramen:



Die „Eislebisch-Mansfeldische Jubel-Comödie (Indulgentiarius confusus)" und der „Monetarius seditiosus".

Der „Indulgentiarius confusus"[1]), 1618 gedruckt, war bereits ein Jahr früher anläßlich des Reformationsfestes in Eisleben von Gymnasiasten öffentlich — wie die Chronik berichtet, mit großem Beifall — aufgeführt worden; das Stück schildert Tetzels Ablaßunfug, Luthers Kampf dagegen und seinen endlichen Sieg. Die im Mansfeldischen Platt[2]) gehaltenen Bauernszenen (Tone, sein Weib Pluhne und Matz) stehen in engster Beziehung zur Handlung, bilden einen wesentlichen, unentbehrlichen Bestandteil derselben, indem sie uns das Treiben Tetzels vor Augen stellen; der mansfeldische Bergmann Glorius, der übrigens nur eine kurze Rolle hat, spricht nicht durchgängig in der Mundart, doch war es offenbar des Dichters Absicht, ihn ganz in ihr reden zu lassen.

I, 3 (S. 23) freut sich Glorius, daß er bald wieder seinen Wochenlohn bekomme; ihn will er dazu verwenden, Ablaß zu kaufen; gleich darauf spricht er mit Tone und Pluhne hochdeutsch: er spricht weiter über den Ablaßkauf und macht Tone Vorwürfe, daß er vom Ablaß nichts hält. II, 7 (S. 67) begegnet er uns dann nochmals: er ist indes eines besseren überzeugt worden; hier spricht er wieder in der Mundart:

„Pfuy! Marge, Gottes Mutter from,
Pfuy, das mer dach den Bapst zu Rom,
So facken (= oft) nun gehalten han
Fürn heiligsten und frömsten Mann!"

In dieser Rolle ist nichts Komisches zu finden; die Rollen Tones und Pluhnes sind bald komisch, bald ernsterer Natur.

I, 3 schimpft Tone auf den Papst und auf seine Religion: man solle bald in die Kirche gehen, bald wallfahrten, bald Beihilfe zu einem Kirchbau geben: überall handele es sich aber um Geldgeben. Pluhne verweist ihm sein Schimpfen, sie hälts mit dem Papst und mit Tetzel (vgl. „Der Eisl. christl. Ritter" I, 5). Pluhne verteidigt den Papst und sucht ähnlich wie im Eisl. chr. Ritter III, 2 in alberner, komisch wirkender Weise zu zeigen, daß der Papst des Petrus rechtmäßiger Nachfolger sei. Die Eheleute zanken sich und werfen sich die schönsten Schimpfwörter an den Kopf. Aber schon in der nächsten Szene (I, 4) kauft Tone selbst Ablaß

[1]) Mit Einleitung hrsg. v. H. Rembe. Eisleben 1881. Vgl. Linke, a. a. O., 61 ff.

[2]) Rembe: Einleitung, 28.

von Tetzel. II, 1 tritt Matz auf, dessen Rolle durchweg komisch ist: er möchte auch Ablaß kaufen; das Wort „Ablaß“ fällt ihm aber nicht ein:

„Wie heists denn? das man keufft beym Pfaffn,
Wenn man jhrn hat bey wem geschlaffn,
Oder sist eppern was begangn,
Das ener sall an Galgen hangn?“

Pluhn nennt ihm das Wort.

Matz: „Hör, was iß ader vor ein dinckerts,
Steckt mans uffn Huth? schimmerts adr flinckerts?“

In diesem Tone geht das fort. II, 3 zieht Tone den Tetzel auf, fragt ihn, was er im Ablaßkasten habe: u. a. sei, meint Tetzel, ein Fuß von Christi Eselein darin; Tone fragt darauf verschmitzt, wo die übrigen drei Füße seien, und als Tetzel erwidert: in Cölln a. d. Spree, da macht Tone ihn zum Gelächter:

„Ey Marge Gotts, sin das nich schnackn!
Un 'ch sahr en mahl e pahr zu Ackn (Aachen);
So hurt ich och nur da jetzund,
Das eins hat gefressen en Flescherhund;
So müst bey meiner grossen Mahd,
Der Esel sechs Beine hon gehat.“

Matz kauft Ablaß und fragt den Tetzel, ob er daraufhin seinem Nachbar Tone mal was stehlen („was hemlich abborgn“) dürfe, wogegen Tetzel nichts einwendet; das Gespräch hat aber Tone belauscht, und so kommt es zwischen ihm und Matz zu Zänkerei. Ebenso wie diese Szene sind auch die folgenden dialektischen Partien wesentlich komischer Natur: IV, 7 gibt Matz zum besten, wie ihm ein Priester, der „Kuttenschmeißer“, als Buße für seine Sünden und zur Beschwichtigung seines Gewissens eine Wallfahrt nach Compostella angeraten habe; als er dort doch keine Ruhe gefunden, habe ihm ein dortiger Priester geraten, nach Wimmelburg (bei Eisleben) zu pilgern, wo er ja aber eben hergekommen wäre!

Zwischen Szene 10 und 11 des IV. Aktes endlich findet sich noch eine als „Interszenium“ bezeichnete mundartliche Szene heiteren Inhalts. Sie steht mit der Handlung in keinem Zusammenhang. Tone spielt dem (übrigens hochdeutsch sprechenden) „Docktor Claus Narr“ einen Streich.

Auch in Rinckarts letztem uns erhaltenen Stücke wechseln komische und nichtkomische Szenen bunt durcheinander ab; sein Titel lautet: „Monetarius seditiosus sive Incendia Rusticorum Bellica et reliqua ejus lustri memorabilia. Der Müntzerische Bawrenkrieg... der... Welt zum nothwendigen Lehr- und Warnungs-

spiegel . . . vor Augen gestellt durch M. Martinum Rinckhardum (Leipzig 1625). (Ex.: Berlin).[1])

In diesem zu Altenburg nachweislich mehrmals aufgeführten Stücke gibt Rinckart unter Benutzung von 16 Quellenwerken, die er alle verzeichnet (Luthers, Melanchthons, Sleidans, Matthesius' Werke usw.), einen getreuen, historischen Bericht über den Verlauf des Bauernkrieges, wobei er alle geschichtlichen Ereignisse berücksichtigt, die mit der Reformation im Zusammenhang stehen. Vor dem Vorwort teilt uns Rinckart die Titel der sieben Dramen des geplanten Zyklus mit, deren fünftes der Monetarius ist.

Von den 52 im Monetarius auftretenden Personen, sprechen nicht weniger als 20 in der Mundart (thüringisch): Angers Krampe; Athe, sein Weib; Brohse Stübner; Cuntze Sander; Dant Blingde; Ebert Ehebert; Fritz Tantzer; Girg Spehlmann; Griete, sein Weib; Heintz Alberling; Hedde, sein Weib; Jäckel Kluge; Jutte, sein Weib; Lepsch Kehlwind; Kethe, sein Weib; Matz Flegel; Nikol Niefro, Meister Jecks und zwei mansfeldische Bergleute; außerdem sprechen noch im Dialekt: der Orlamünder Bürgermeister, als er ob der Nachricht von Luthers Ankunft erschrickt, und ein Nobilis exul, als er, unter Bauern geraten, sich für einen Bauern ausgibt, um seinen Adelsstand zu verheimlichen und so der Rache der adelsfeindlichen Bauern zu entgehen.

Die mundartlichen Partien stehen in engster Beziehung zum Hauptthema, dem müntzerischen Bauernkriege: sind doch die Bauern die an dem Aufstande Beteiligten; sie sind also gradezu die Hauptpersonen, für die Handlung ganz unentbehrlich.

I, 5 die Bauern sind unzufrieden mit ihrer Lage; Müntzer (hochdeutsch) tröstet sie und verheißt ihnen bessere Tage; alles, was er ihnen aufbindet, glauben die dummen Bauern. I, 6: Die Bauern klagen darüber, daß die Jagden der Herren ihnen die Saaten vernichteten; die bäuerlichen Lasten würden immer mehr gesteigert; während sie so plaudern, überrascht sie der Vogt (hochdeutsch) und haut unbarmherzig mit der Peitsche auf sie los. I, 7: heiter: Vom Jubiläumsablaß wollen sie nichts wissen; der koste bloß Geld, das der Papst dann verbuhle. Müntzers Genossen Pfeifer, der ihnen eine selige Zukunft in Aussicht stellt, in der sie wie im Schlaraffenlande leben könnten, hören sie gespannt zu; das wäre so was für sie! Die Bauern sind übermütig vor Freude und springen und

[1]) Vgl. auch: Holstein: Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur, 247. E. Schmidt: Charakteristiken. Berlin 1901. II 21 f. Linke, 79. Gustav Ad. Erdmann, Die Lutherfestspiele. Wittenberg 1888. S. 34 f.

tanzen mit ihren Weibern. II, 1 Jecks möchte bei der Händlerin Äpfel kaufen, sie sind ihm aber zu teuer; er schimpft auf die Reichen, die sich alles leisten könnten. II, 3: Die Bauern klagen und schimpfen über ihre Schinderei; Müntzer fordert auf zum Kampf gegen die Herren; die Bauern schwören, ihm treu zur Seite zu stehen; da erscheint ein Junker, schießt in den Haufen hinein und trifft einen: da nehmen die andern, samt Müntzer, eiligst Reißaus.

II, 6: Die Szene mit dem Bürgermeister von Orlamünd. Hier ist der Zweck der Verwendung der Mundart besonders interessant. Der Bürgermeister, „ein altes grawes Männlein, in schlechten habit, Leinwade Strümpffen vnd Hartzkäplein" — so charakterisiert ihn der Dichter —, spricht hier trotzdem er doch zu den „Gebildeten" gehört, in der Mundart, jedoch nur anfangs. Und weshalb? Das biedre, aber ängstliche alte Männlein ist nämlich sehr erschrocken über die Nachricht von der unerwarteten Ankunft des weitberühmten Martin Luther. Und um seine Verwirrtheit und Angst dem Zuschauer möglichst zu verdeutlichen, läßt ihn der Dichter in der Mundart sprechen, was psychologisch sehr fein motiviert ist.

Der arme Bürgermeister weiß nicht, was er machen soll:

„— — wo ist he[1]) denn?
Iße och wiet (krawet sich im kopff), je des Gott weld,
Mine Herrn[2]) sin all vfnn Feld!
S' ist vmb ein Schlag: Hart ich will loffn,
Der Stadtschrieber sol welch 'rinn ruffn."

In seiner Kopflosigkeit merkt er gar nicht, daß Luther schon längst vor ihm steht; als er darauf aufmerksam gemacht wird:

„Je ne doch Herr, siht vns willkommen,
Wier mienten, jhr würd nechten kommen,
Ich thu mich weil gar friedlich gegn
Den Herren zu bedankn Raths wegen,
Und bitt er woll sich niedersetzen,
Vnd allda ein wenig ergetzen.
Er wird hinte bey vns vhßruhn,
Vnd Morgn, wils Gott, ein Predigt thun."

Es ist bezeichnend, daß in den letzten Worten schon weniger Mundartliches unterläuft; der Bürgermeister kommt eben all-

---

[1]) Luther.
[2]) Die Ratsherren.

mählich wieder zu sich, wird ruhiger; und als er ganz wieder Herr über sich ist, weiß er nicht nur alles Dialektische zu vermeiden, sondern im Gegenteil versteht er es dann, seine gelehrte Bildung hervorzukehren, indem er in seine hochdeutschen Worte allerhand lateinische Brocken mischt, was der ganzen Rede eine für die Situation charakteristische Steifheit, Förmlichkeit und Feierlichkeit verleiht:

„Herr Doctor, wir bitten nochmaln,
Vmb Gotteswilln, tut vns zugfallen
Heut oder Morgen ein Sermon,
Weil jhr vns in suspicion
Und verdacht habt, als ob wir wehrn (= wären)
Inficiret mit falschen Lehrn;
Wir wolln vnser Meynung dagegn
Euch auch eröffnen vnd vorlegn."

Die Szene ist Rinckart vortrefflich geglückt; durchwürzt mit köstlichem Humor, mochte sie dem Zuschauer reichen Stoff zu herzlichem Lachen geben. II, 7 ist wesentlich ernster Natur; sie schildert die Klagen der Bauernweiber über den Hunger und die Notdurft, die sie und ihre Kinder leiden. Die Bauern müßten nur arbeiten, damit die Junker ihr bequemes Leben führen könnten. II, 9: lustige Szene: Auf die Nachricht von dem siegreichen Aufstande der Banern in Schwaben werden unsre Bauern ausgelassen und tanzen. III, 8: ernster Natur: Der Bauern Rache an den ihnen in die Hände gefallenen Adligen: so bilden sie z. B. eine Gasse und jagen einen Grafen hindurch, indem sie ihn dabei mit Spießen und Flegeln arg zurichten; auch die adligen Frauen mißhandeln sie.

IV, 1: wieder mundartlich besonders interessant: Ein gehetzter „Nobilis exul" gerät in einen Haufen Bauern und sucht, um sich nicht zu verraten, bäurisch zu reden. Eingangs der Szene, wo er allein ist, spricht er noch rein hochdeutsch. Sobald er aber mit den Bauern zusammenkommt, spricht er in der Mundart; schon den Gruß:

„En guten Omet (Abend) ehr Brüder."

Er erzählt ihnen dann, was er unterwegs gehört habe, besonders von Luther. Bei seinem Geplauder begegnet es ihm aber, daß er plötzlich eine lateinische Stelle aus Beatus, qui procul negotiis mitten in das bäurische Deutsch einmischt; das macht die Bauern mißtrauisch:

„Wu kümstu Bur hingers Leckein (Latein)?"

Nur durch die Ausrede, er komme aus Böhmen, schützt er sich vor dem Zorn der Bauern. IV, 5: ernst: Müntzer und die Bauern in Mühlhausen: Schilderung der groben Behandlung der gefangenen Adligen; das

Plündern der Bauern; ihre Absicht, auch der Klöster nicht mehr zu schonen. IV, 7: auf komische Wirkung zielend: der Bauern Angst beim Angriff: „Wenn mer wüste wie die Stüß gerithn, daß mer nicht jhrn die besten krietn.“ IV, 8: Weitere Schilderung der Roheit der Bauern; selbst an Luther wollen sie sich vergreifen. IV, 9 Übermütige Freude der Bauern; plötzlicher Überfall; die Bauern fallen teils, teils laufen sie davon. V, 4: Müntzers Grausamkeit gegen die Adligen ist so groß, daß es selbst den Bauern zu toll wird. Die ernste Szene endet komisch: als der Feind naht, benehmen sich die Bauern höchst ängstlich und albern: „Angers hält den Hut, Bruse die Hand vor die Augen; Kuntze steckt den Kopf zwischen die Beine, Ebert legt sich aufs Angesicht und deckt den Kopf zu“ und alle schreien Müntzer um Hilfe an. V, 5, 6 und 8, die ebenfalls die Mundart verwenden, sind nur eine weitere Ausmalung von V, 4.

Auch in diesem Stücke hat es Rinckart augenscheinlich vor allem auf Kontrastwirkung abgesehen: düster-ernste und heiter-komische Szenen wechseln ständig miteinander ab; wiederholt findet sich der Wechsel der Stimmung sogar in ein und derselben Szene, indem eine anfangs ernste Situation am Schlusse ins Komische umschlägt, wie in V, 4. Rinckart liebte offenbar Kontraste und war sich ihrer Wirkung bewußt, wie denn auch der Reichtum an Situationsbildern und die Abwechselung in der Wahl derselben darauf berechnet sein mochte, dem Zuschauer ein möglichst buntbewegtes Bild vor Augen zu zaubern und ihn dadurch zu fesseln. Ein reiches dramatisches Leben wohnt allen Szenen inne.

D. II. 2. c) Die Dramen, deren mundartliche Bestandteile in keiner Beziehung zu den Ereignissen des 30 jährigen Krieges und der Reformation stehen.

Hatten wir im vorigen Abschnitte solche Dramen aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges behandelt, deren mundartliche Bestandteile Bilder aus der Geschichte vorführten, haben wir jetzt noch einige Stücke jenes Zeitraums zu erwähnen, deren dialektische Partien in keinerlei Beziehung zu den Ereignissen des großen Krieges oder der Reformation stehen, sondern irgend welche andere Themata behandeln.

1620 erschien des Ballstedter[1]) Pfarrers und Kirchenlieder-dichters Tobias Kiel:

[1]) Ballstedt; im Herzogtum Gotha.



„Davidis aerumnosum exilium et gloriosum effugium. Die Beschwerliche Flucht und herliche Außflucht des unschüldigen Königlichen Hoffdieners Davids ...“ (Gedr. zu Erffurt 1620).[1]) (Ex.: Wolfenbüttel).

Hier verfolgt die Mundart (der Großbauer Nabal) den Zweck, den Bauer in seiner Grobheit zu kennzeichnen:

Obwohl Nabal erst in III, 3 auftritt, macht uns der Dichter geschickterweise schon in der vorhergehenden Szene (III, 2) mit dem Charakter Nabals bekannt, indem er Samma den David, der in seiner Bedrängnis und seinem Nahrungskummer — er befindet sich auf der Flucht vor Saul — den reichen Bauer um Hilfe angehen will, von vornherein auf dessen Grobheit aufmerksam machen läßt; er sei ein „harter Knot, der niemand gern hilft in der Not.“

In III, 3 lernen wir dann Nabal selbst kennen: Protzenhaft stellt er Betrachtungen an über die Annehmlichkeiten seines Reichtums, wobei er gleich seinen häßlichen Geiz und seine unersättliche Geldgier durchblicken läßt. Da kommt Samma (hochdeutsch) und bittet für David; aber Nabal fährt ihn an:

„Wo heh? David, wer eß he denn,
Es eß ein luser Hömpeler,
Drümb werdt heh billich zum Bettler.“

David gehöre sicher zu den „faulen Schelmen“, die nichts als fressen und saufen wollten, und er, Nabal, sei nicht hierhergekommen, sein Geld andern Leuten zu geben, die ihn zudem nichts angingen. Samma geht so unverrichteter Sache fort und berichtet in III, 5 den Bescheid Nabals dem David, dem er des Bauers Worte wörtlich — und das ist interessant — im Dialekt wiederholt, um dadurch Nabals Roheit und Grobheit deutlich zu machen.

Daß III, 3 auch im engsten Zusammenhange mit der Handlung steht, also kein Zwischenspiel ist, ist aus dem Inhalte ersichtlich, der sich ja mit David, der Hauptperson des Stückes, beschäftigt.

1623 erschien ein den schwäbischen Dialekt verwertendes Stück: „Letste Weltsucht von Teuffelsbruot. Das ist: Eine Trawrige Tragoedia von des Gottvergesnen ... Gelt Wuchers Geburt, wachsen, zunehmen, Straff und endlichen Undergang.

[1]) ADB XV, 713.

Gestellet ... durch M. J. R. Fischern von Lindaw ... Pfarrern zu Grimmelfingen. Gedr. in Ulm 1623." [1]) (Ex.: Darmstadt).

Joh. Rudolph Fischer (1598—1632) hat dieses Drama gegen den obrigkeitlichen Geldschacher geschrieben, wie er besonders in der Kipper- und Wipperzeit in Württemberg in volkswirtschaftlicher Beziehung jammervolle Zustände hervorgerufen hatte. Als dann die Obrigkeit im Münzwesen Ordnung geschaffen, machte sich in den wohlhabenderen Kreisen der schwäbischen Bevölkerung der niederträchtigste Wucher breit, weshalb Fischer 1624, als eine Art Fortsetzung der „Letsten Weltsucht" ein neues Drama schrieb: „Des Teuffels Tochter die H. Zahlwucherey" ..., in der sich indes nur ganz vereinzelt mundartliche Ausdrücke finden. In der „Letsten Weltsucht", die eine günstige Aufnahme fand und dem Verfasser den Ehrenbeinamen eines „schwäbischen Hans Sachs" eintrug [2]), sprechen sechs Bauern und der „Bauerntölpel" Tiltapp, eine Art lustige Figur, in der Mundart. Die Bauernszenen sind unentbehrliche Bestandteile des Dramas, haben nichts Zwischenspielmäßiges an sich: gerade in ihnen wird uns der Geldbetrug, den Geitzwurm und sein Nachbawr, die Repräsentanten der Geldbetrüger, ausüben, vor Augen geführt: die Bauern werden stets betrogen: für ihr altes, gutes Geld bekommen sie neues, aber schlechtes (I, 4; III, 1) und sie sind dumm genug, sich so übertölpeln zu lassen; darin liegt zugleich ein komisches Moment; es tritt schon in I, 4 deutlich hervor, wo die Bauern zudem eine kindische Freude an dem schönen Glanze des neuen, aber schlechten Geldes zeigen:

„Sih Jeckliß Hanß, ich het nie decht,
Daß das Gelt so schön glitzga kendt."

Das Stück endet damit, daß Geitzwurm und Nachbawr vom Teufel in die Hölle geholt werden.

Auf niederdeutschem Gebiete schrieb 1634 der Rostocker Joh. Lauremberg (1590—1658), der berühmte Verfasser der „Veer nedderdüdisch gerimeten Schertz Gedichte" (1652) für den dänischen Hof zwei hochdeutsche steife allegorische Hochzeitsdramen (Comoedia de Raptu Orythiae und Comoedia de Harpyarum

---

[1]) Neu herausgegeben von Holder „Bayerns Mundarten" I, 112ff. Vgl. ferner: Joh. Bolte: Alemannia (Jahrg. 1887), XV, 97.

[2]) Bayerns Mundarten I, 114.

profligatione), in die er, der leidenschaftliche Verteidiger seiner geliebten Moderspraeck, niederdeutsche, komische Bauernspiele einschob.[1]) In die Comoedia de Raptu Orythiae hat er nur eine Posse eingefügt, in der zwei niederdeutschredende Bauern (Chim und Matz) und der hochdeutsch sprechende Vogt auftreten; sie hat mit der Handlung nichts zu tun.

Chim jammert, daß er vom Vogte schon genug zu leiden gehabt; jetzt sei gar noch eine große Söge (Wildschwein) ins Land gekommen, die viel Verheerung anrichte; Matz klagt ihm, daß seine Kuh vom Schweine totgebissen worden sei. Im Verlaufe des Gesprächs vernehmen sie Geräusch und bekommen große Furcht, da sie denken, es sei das Schwein, das komme; es ist aber — der Vogt. In der Angst versäumen sie zu grüßen, was dem Vogte Veranlassung gibt zu schimpfen; sie verstehen nicht, was „Reverentz" ist, und als der Vogt es ihnen erklärt, macht Chim einen recht unbeholfenen Knix. Der Vogt fordert die beiden auf, das Schwein zu fangen. Als Merkur mit zwei Harpyien erscheint, nehmen die Bauern Reißaus.

Die beiden niederdeutschen Bauernepisoden in der Comoedia de Harpyarum profligatione (II, 2 und II, 6) sind wenigstens lose in den Gang der Handlung eingeflochten; sie sind von ergötzlicher Komik:

II, 2[2]): Drewes findet sich in der Stadt nicht zurecht, möchte in die Herberge, wird von niemand verstanden. Endlich kommt sein Freund Cheel, mit dem er sich verständigen kann; Cheel hat sich bei den Spielen, Turnieren usw. umgesehen und erzählt davon in äußerst spaßhafter Weise; Drewes will ihm nicht recht glauben; und als Cheel gar erzählt, die Ritter hätten bei den Turnieren eiserne Wämse getragen, da wirds dem biedern Chim zu toll: er heißt Cheel einen Lügner: eiserne Wämse könnten nicht hergestellt werden, dem Schneider würden ja dabei alle Nähnadeln zerbrechen! Sie versöhnen sich aber gleich und gehen ins Wirtshaus, um „up Annemäten ehre Gesundheit" eins zu trinken. II, 6[3]); Chim und Matz plaudern miteinander, als sich plötzlich ein Bär herannaht. Matz bittet den Chim, ihm beizustehen; Chim läuft aber davon, um aus der Ferne zuzusehen, wie die Dinge ablaufen werden. Der geängstigte Matz fällt vor dem Bären auf die Knie und bittet flehentlich um sein Leben; der Bär habe ja gar nichts davon, wenn er ihn fräße; er sei ein „arm mager Kerl." Als der Bär sich entfernt, kehrt Matz der Mut zurück: der

---

[1]) Jellinghaus: Zwei plattdeutsche Possen von J. Lauremberg (NJ, Jahrg. 1877, III, 91—100). C. A. Nissen: Eine dritte plattdeutsche Posse von J. Lauremberg (NJ, Jahrg. 1885, XI, 145 ff.).

[2]) NJ III, 97.

[3]) NJ XI, 146 ff.



Bär solle nur wiederkommen! „Kum man wedder heer; haffste Hart, Ick wil dy wol leeren!“ Als er Cheel, der von fern zugesehen, vorredet, er habe den Bär schwer verwundet, sagt ihm jener natürlich, daß er gesehen, welch ein Hasenfuß er sei. Darüber droht es zu einer Prügelei zu kommen; die beiden halten es aber schließlich doch fürs beste, gute Freunde zu bleiben, und Matz lädt Cheel zu einer Kanne Bier ein.

3. Die Zeit nach dem Kriege bis zur Wende des Jahrhunderts.

Schon jetzt scheint ein Rückgang in der dramatischen Dialektliteratur einzutreten: aus den letzten vierzig Jahren des Jahrhunderts sind mir nur zehn die Mundart verwertende Dramen bekannt, während z. B. die vorangegangenen vierzig Jahre (1620—1660) gerade die doppelte Anzahl aufweisen.

Im Jahre 1651 wurde von Gymnasiasten des Elisabeth-Gymnasiums in Breslau ein Schuldrama „Naaman“ aufgeführt. Leider ist das Stück verloren; wir kennen nur den Titel des Werkes aus einem Vermerk im Tagebuche des Rektors Major[1]), wo es heißt, daß die Gymnasiasten dieser Komödie noch ein possenartiges, von den Schülern selbst erfundenes Stück folgen ließen, das von einem preußischen Bauer handelte, der, um die Bürgermeisterkunst zu lernen, nach Schlesien kommt, aber, ohne sein Ziel erreicht zu haben, wieder heimkehrt; weiter heißt es: Insertae fuere etiam rusticorum et militum controversiae et illorum de horum uno judicium exercitum ...“ Die Reden der schlesischen Bauern dürften, wie auch M. Hippe vermutet[2]), sicher im Dialekt gesprochen worden sein. Übrigens ist der „Naaman“, welchen die Elisabethschüler, wie es scheint[3]), in Majors eigener deutscher Übersetzung aufführten, das Werk des Harlemer Rektors Cornelius Schonaeus, dessen lateinische Dramen sich großer Beliebtheit erfreuten. Möglicherweise schöpften die Elisabethschüler den Stoff zum Zwischenspiel des „Naaman“ aus der Erzählung „Von einem bauren, der Schultheus ward“ in Jacob Freys „Gartengesellschaft“, 1556 (S. 127 des J. Bolteschen

[1]) Vgl. Max Hippe: Aus dem Tagebuche eines Breslauer Schulmannes im 17. Jahrhundert: Zeitschr. für Geschichte und Altertum Schlesiens, 36, 185 ff.

[2]) M. Hippe a. a. O., 186.

[3]) M. Hippe, a. a. O., 189.



Neudrucks der „Gartengesellschaft“ im 209. Bd. des Stuttg. lit. Ver.) oder aus Kirchhoffs Geschichte gleichen Inhalts in seinem „Wendunmut“, 1. Aufl. 1563 (S. 178 im 95. Bd. des Stuttg. lit. Ver.).

Die schweizerische Mundart findet sich in einem 1685 erschienenen Dreikönigsspiel des Pfarrers Peter Spichtig von Lungern.[1])

Wenn auch die hochdeutsch sein sollenden Teile dieses mit allerhand weltlichen Episoden überladenen geistlichen Spiels dialektisch durchsetzt sind, so hat Spichtig doch in den oft ausgelassen komischen Zwischenszenen mit Absicht die ausgeprägtere Mundart angewendet (vgl. S. 14 dieser Abhandlung), um die darin auftretenden Personen der niederen Stände (Hirten, Narr, „Sudelkoch“, jüdische Krämerin) zu charakterisieren und zugleich die Komik zu erhöhen.

So tritt in II, 3 der Sudelkoch auf, der mit den Tellern, die er zur Tafel des Herodes und der drei Könige bringen soll, hinfällt und darüber ein natürlich komisch wirkendes Jammergeschrei erhebt; der Narr spielt ihm obendrein noch mit, indem er ihm das Gesicht mit Kirschbrei bestreicht; ähnlich treibt es der Narr mit einem hinzukommenden Maler; dem nichts Ahnenden malt er einen Bart ans Gesicht (II, 4). Die jüdische Krämerin hält (III, 1) einen schwarzen Diener des Herodes, der bei ihr kaufen will, ob seiner Farbe für den Teufel und vertreibt ihn mit „ofengablen“. IV, 2 halten die einfältigen Hirten die schwarze Hautfarbe des einen der drei Könige für die Folge von Unsauberkeit: ob er sich nicht schäme, so herumzulaufen? Und ein Hirte fordert den andern auf, dem schwarzen Fremden zu sagen, er solle sich waschen:

„Du settest ihme kley göh sägen,
Er söll sy in den antlig (Antlitz) fägen.“

In IV, 5 machen sich die Hirten auf zur Krippe, in der der Heiland gebettet ist und wollen, da sie zu arm seien, dem Kinde etwas zu schenken, ihm wenigstens ein Liedlein singen. Diese Szene ist rein idyllisch. IV, 6: Gesang der Hirten.

Den Beschluß des Stückes bildet ein vom Narren gesprochener Epilog.

Das Stück zeigt deutlich die ganze Verwilderung der geistlichen Spiele jener Zeit. Das Derb-Komische überwiegt in

[1]) Herausgegeben von Fr. Heinemann im 56. Bd. des „Geschichtsfreund; Mitteilungen des historischen Vereins der fünf Orte Luzern, Uri. Unterwalden und Zug.“



diesem Stücke so sehr das Ernste, Religiöse, daß es eigentlich bloß ein Possenspiel, aber kein geistliches Spiel mehr ist.

Ganz andrer Art ist das zwei Jahre später erschienene berühmte Stück von Andreas Gryphius „Das verliebte Gespenst, ein gesangsspiel, und die geliebte Dornrose, scherzspiel." (1660).[1])

Es ist ein Mischspiel: zwischen die einzelnen Akte des hochdeutsch geschriebenen und in den Kreisen der Gebildeten spielenden „verliebten Gespenstes" sind die der größtenteils in schlesischer Mundart verfaßten und in bäuerlichen Kreisen sich abwickelnden „geliebten Dornrose"[2]) eingeschoben, ähnlich etwa, wie in neuerer Zeit im Roman Immermann in seinem „Münchhausen" (1839) die Gegensätze von hoch und niedrig im Rahmen eines Ganzen zusammenfaßte; die „geliebte Dornrose" ist ein Drama im Drama des „verliebten Gespenstes", wie Immermanns „Oberhof" ein Roman im Roman des „Münchhausen". Gryphius wie Immermann haben es bei Verquickung zweier Dramen bzw. Romane auf Kontrastwirkung abgesehen; eine selbständige Aufführung der „geliebten Dornrose", die tatsächlich mehrfach durchgeführt wurde, ist daher eigentlich ebenso gegen des Dichters Absichten, wie die neuerdings wiederholt vorgenommene Loslösung des „Oberhof" vom „Münchhausen". Die im schlesischen Dialekt und zwar in der besonderen Glogauer Mundart geschriebene „geliebte Dornrose" ist in natürlicher Prosa, das hochdeutsche „verliebte Gespenst" dagegen in modischen, steifen

---

[1]) Mit Einleitung herausgegeben von Herm. Palm, Breslau 1855. Vgl. zu diesem Stücke ferner den kleinen Aufsatz: „Die schles. Dialektdichtung vor Karl v. Holtei" (in „Schlesische Zeitung", Jahrgang 1904, Nr. 568, 14. August). Weiter: R. A. Kollewijn: Gryphius' Dornrose und Vondels Leuandalers; in Schnorrs Archiv für Literaturgesch. IX, 56—63. O. Warnatsch: Beziehungen Glogaus zur deutschen Dramatik bis Schiller. Beilage zum Jahresbericht des Königl. Kath. Gymnasiums zu Glogau für das Schuljahr 1904/05; und in meinem Anhang den Brief Jakob Grimms.

[2]) Daß übrigens die schlesische Mundart im 17. Jahrhundert auch außerhalb des Dramas dichterisch verwertet wurde, dafür bieten Gedichte des Oberschlesiers Wenzel Scherffer von Scherffenstein (gest. 1674) ein Beispiel. Vgl. Paul Drechsler: Wenzel Scherffer von Scherffenstein; Breslau 1886. Derselbe: Scherffer und die Sprache der Schlesier; Breslau 1895 (XI. Heft der von Fr. Vogt herausgegebenen Germanistischen Abhandlungen).

Alexandrinern verfaßt, eine charakteristische Gegenüberstellung, die im modernen Drama in Gerhart Hauptmanns „Schluck und Jau“ (1900) eine interessante Parallele findet. Mögen auch die Urteile über das Verliebte Gespenst auseinandergehen, die poetische Bedeutung der Dornrose, die Gustav Freytag geradezu als das beste deutsche Lustspiel vor Lessing bezeichnete, wird heute kaum noch in Frage gestellt. Im Gegensatze zu den andern im Geschmacke der Zeit gehaltenen schwülstigen und bombastischen Dramen des Dichters berührt dieses urvolkstümliche, durch seine Wahrheit und Schlichtheit, durch reiche Handlung, Frische und Lebendigkeit der Darstellung und nicht zum wenigsten durch einen gesunden Volkshumor fesselnde „Scherzspiel“ wirklich wohltuend. Jakob Grimm[1]) bedauerte mit Recht lebhaft, daß Gryphius sich nicht mehr in dieser Dichtungsgattung versucht habe: „. . . In der Dornrose begegnen . . . viel gutangelegte, lebendig ausgeführte Szenen. Schade, daß Gryphius, von fremden Mustern geblendet, in dieser ihm natürlichen und zusagenden Richtung des Lustspiels nicht beharrt und sie nicht mehr entfaltet hat.“ Die erste Aufführung des ganzen Dramas erfolgte am 10. Oktober 1660 in Glogau, der schlesischen Heimatsstadt des Dichters, und zwar zur Hochzeitsfeier Herzog Georgs III. Bald darauf wurde es auch in Darmstadt „mit musik von Briegel“ aufgeführt.[2])

Im Jahre 1865 wurde die Dornrose allein in Breslau dargestellt, worüber eine handschriftliche, wohl von Hermann Palm herrührende Bemerkung in einem Exemplar der Palmschen Ausgabe des Stückes in der Breslauer Stadtbibliothek (Sign. 8 E 1710 [e]) folgende Auskunft gibt: „Aufgeführt wurde die Dornrose wohl zum ersten Male wieder seit Gryphius' Zeit am 22. Februar 1865 von einer anzahl mitglieder des schles. hist. vereins . . . vor einem gewählten publikum von herren und damen. Die befriedigung war eine allseitige. Das stück machte nach auslassung und umgestaltung der derbsten stellen einen höchst wirksamen effekt . . .“

Ferner wurde die Dornrose am 29. Februar 1896 den Mit-

[1]) In einem im Anhang dieser Arbeit vollständig mitgeteilten, bis jetzt ungedruckten Briefe an Hermann Palm.

[2]) Max Koch: Helferich Peter Sturz; München 1879, S. 6.

gliedern des „Vereins für Geschichte und Altertum Schlesiens“ geboten. Der Erfolg war glänzend.[1]) Endlich erwähnt O. Warnatsch (a. a. O., S. 6, Anm. 1) eine Aufführung der geliebten Dornrose auf der neuen Berliner Sezessionsbühne im Oktober 1902, die geradezu einen Sturm der Begeisterung und des Beifalls weckte.

Palm irrte allerdings, wenn er die Szenen der Dornrose für Gryphius' eigenste Erfindung hielt, vielmehr ist sie, wie Kollewijn[2]) überzeugend darlegt, eine freie Bearbeitung von Vondels „Leeuwandalers“. Aber das tut ja unserm Stücke an und für sich keinen Eintrag: anziehend ist es durchaus, und in erster Linie durch die Sprache, die schlesische Mundart. Gryphius zeigt in deren Verwendung eine Feinheit der Auffassung, die jedenfalls einen großen Dichter bekundet; nicht alle Personen sprechen im Dialekt: der Arrendator Wilhelm von Hohen Sinnen und merkwürdigerweise auch die Bauerntochter Dornrose reden hochdeutsch. Aber gerade darin zeigt sich des Dichters Feinheit in Anwendung der Sprache ganz besonders: obwohl beide hochdeutsch sprechen, ist ihre Sprache doch durchaus verschieden[3]); der Arrendator spricht pedantisch, geschraubt und gesucht, bringt gern, jedoch ohne widerliche Übertreibung, wie sie im „Horribilieribrifax“ stattfindet, fremde Wörter vor, die er verunstaltet. Und dabei hat seine Sprache immer die Färbung des Dialekts, wodurch seine mangelhafte, affektierte Bildung recht lebendig hervortreten soll, während Dornrose, die der Dichter in ihrer ganzen Liebenswürdigkeit zeichnen will, in durchaus reinem, aber einfachem und schlichtem Hochdeutsch spricht.

Die hübsche Lise wird geliebt von Gregor Kornblume, einem gutmütigen, aber in der Gefahr beherzten Burschen. Die Verbindung beider scheint aber unmöglich, da zwischen Lises Vater, Jockel Dreyeck, und Gregors Vetter, Bartel Klotzmann, welchen Gregor beerben soll und daher nicht gegen sich aufbringen darf, arge Feindschaft herrscht.

---

[1]) Vgl. die Erinnerungsschrift an das 50jährige Jubiläum des genannten Vereins (1896; Bresl. Stadtbibl. Sign. J v 1488).

[2]) Schnorrs Archiv VI, 56—63.

[3]) Vgl.: H. Kurtz in „Blätter für literarische Unterhaltung“, Jahrg. 1859, Nr. 14.



Der I. Akt zeigt uns einen auf die Zuschauer höchst ergötzlich wirkenden Zank zwischen den beiden Feinden. Eingangs philosophiert der verliebte Greger über das Wesen der Liebe: „Is ist a su e Ding im de Libe! Siß wull enne Sache, wen me sich in ees vernart hott, wens og balde agiht.“ Aber wenn „der geyer eme e Water dazwischen“ mache, da sei's sehr schlimm bestellt; so stehe es bei ihm selbst leider; und dabei sei er so verliebt:

„Saht, ich bin su vertifft uff Lise durnrusen, das ich gar dulle wärden möchte.“ Und nun erzählt er von der für ihn so verhängnisvollen Feindschaft der beiden Bauern. In diesem Augenblicke kommen sie selbst, gerade wieder im heftigsten Streite miteinander. Bartel beschwert sich, daß Jockels Knecht seinen einzig geliebten Hahn unbarmherzig mit einem Steine geworfen habe; und Jockel macht dem Bartel zum Vorwurf, daß dessen „Grütte“ seine „Lusche“ mit einem Topf voll heißem Wasser übergossen habe. Rührende Klagen über die gemißhandelten Tiere und gegenseitige heftige Vorwürfe wechseln dabei in äußerst humorvoller Weise ab; zudem verleiht der rasch bewegte Dialog dem Ganzen einen frischen Zug. Der Akt schließt damit, daß Kornblume, der dem Intermezzo der beiden zugehört hat, den Streit schlichten will und dabei auch um die Einwillung zu seiner Verbindung mit Lise bittet. Natürlich hat er in keiner Weise Erfolg, verschlimmert sich sogar seine Lage noch mehr. Die Art, wie Greger sein Liebesanliegen vorbringt, ist wieder trefflich geschildert. Der schüchterne Bursche will zuerst gar nicht recht heraus mit der Wahrheit:

„. . . Ey ich kons nich soyn. . . . Wen er mer wölt — — — Eure — — — O ich wees nischte, wie mer iß.“ Endlich will er's sagen, wenn Jockel schon im voraus verspreche, einverstanden zu sein mit dem, was er vorbringen werde. Jockel tut das auch; und nun endlich — nach einigen wiederholten ängstlichen Ansätzen — rückt Greger mit seinem Herzensanliegen heraus: „Wen er mer wölt — — — wen er mer wölt — — — wen er mer wölt — — — Eure — — — Tochter gahn.“ Das wirkt wie ein Donnerwetter auf Jockel, und schleunigst widerruft er seine eben gegebene Zusage: „. . . Ey hüret doch! O — — — doß iß gor e ander Wärck. Das Ding ho ich der nicht zugesoyt. Ney.“

Absichtlich habe ich bei dieser Szene länger verweilt, um zu zeigen, wie ausgezeichnet es Gryphius versteht, die Wirklichkeit nachzubilden und dabei überaus erheiternd zu wirken; im folgenden muß ich mich kürzer fassen. Der II. Akt ist ernster Natur: Matz Aschenwedel, ein verkommener Geselle, ist ebenfalls in Dornrose verliebt und will sie durch Zauberei sich zuwenden. Als das von der alten Kupplerin Salome empfohlene Mittel nicht helfen will, überfällt er das nichtsahnende Mädchen in der Nähe eines Busches, um sie zu vergewaltigen. Doch der rechtzeitig zu Hilfe kommende treue Kornblume rettet die Überfallene. Im III. Akt geht auch Kornblume zu Salome, um sich Orakel legen zu lassen; sie sagt ihm, daß Lise ihn nur zum Narren habe und macht ihm selbst den Heiratsantrag. Der gutmütige, bestürzte Greger will sich die Sache überlegen.

Der IV. Akt zeigt uns eine Gerichtsszene, eine Form der dramatischen Handlung, wie sie schon aus den Fastnachtsspielen des 15. Jahrhunderts bekannt war. Alle Personen kommen vor dem Arrendator zusammen, vor dem sich nun eine bewegte Szene abspielt, bis er endlich alle zur Ruhe bringt und die Verbindung Gregers mit Lise herbeiführt und andererseits Matz Aschenwedel zwingt, die alte Kupplerin zu heiraten. Zum Schluß lädt Kornblume die Zuschauer zur Hochzeit ein und blickt noch einmal auf sein bisheriges Liebesleben zurück:

„Do saht ers, welch' e tumb Ding 'ß üm de Liebe iß. Es giht wull enne weile krum unde seltzam; doch wen mos ok recht unde redlich meenet, so leuffts noch wull uff e gewündscht Ende naus hin ... Unde himit giude Nacht."

Sieben Jahre später begegnet uns ein anderes die schlesische Mundart heranziehendes Drama, dessen mundartliche Partien sich indes nicht im entferntesten an Wert mit denen des eben besprochenen Gryphiusschen Stückes vergleichen lassen: Joh. Christian Hallmanns (gest. 1704):

„Die Triumphirende Keuschheit Oder die Getreue Urania" (1667)[1]), die in seiner zu Breslau (o. J.) erschienenen Sammlung: „Trauer-, Freuden- und Schäffer-Spiele" enthalten ist. In diesem wie in seinem andern ebenfalls teilweise dialektischen „Pastorell":

„Die Sinnreiche Liebe Oder der Glückseelige Adonis und die Vergnügte Rosibella" (1673)[2]); die in schwülstiger, überladener, ganz dem Lohensteinschen Geschmacke entsprechender Sprache abgefaßt sind, bringt der Dichter, um zu wirken, möglichst viel und vielerlei: Musik und Tanz, schäferliche Liebeswerbungen, Jagdszenen, lange Reden, Allegorien und Bauernszenen im schlesischen Dialekt; auch die lustige Person, der Scaramutz, der aber hochdeutsch spricht, findet sich darin. Die mundartlichen Partien sind mit dem Hauptthema in Zusammenhang gebracht. In der „Urania" treten in der dritten „Abhandlung" — in Szenen sind die einzelnen Akte nicht geteilt — außer Silvano, seiner Gattin Urania und seinem Freunde Rivaldo noch zwei schlesisch sprechende Viehhirten, Corydon und Meliboeus, auf.

Man erzählt sich von dem wilden Eber, von dem man bei der eben gehaltenen Jagd überfallen worden sei. Corydon und Meliboeus brüsten

---

1) ADB X, 444.

2) Enthalten in der oben angeführten Sammlung.

sich ihres Mutes: sie hätten den Eber bezwungen. In diesem Aufschneiden der Bauern liegt offenbar ein komisches Motiv, indes ist es mit der Komik bei Hallmann, wie aus dem folgenden zu sehen ist, nicht weit her. In der 4. Abhandlung freuen sich die Bauern über die glücklich bestandene Jagd ihres Herrn, und Corydon will der Herrin ein Liedlein singen, wovon aber Meliboeus nichts wissen mag, da er in der Schule so dummes Zeug nicht gelernt habe; gescheiter sei es, der Herrin Wildbret und Blumen anzubieten. Unterwegs werden die beiden von Infortunio und Amanda, die sich rasend gebärden, nicht wenig erschreckt; mit „au! au!"-Geschrei treten sie vor die Herren und erzählen auf die Frage Silvanders, warum sie so schrien, das eben Erlebte. Sie müssen die Urania an die Stelle führen, wo sie den Rasenden begegnet waren (5. Abhandl.); Urania will Infortunio und Amanda durch einen Zaubertrank besänftigen; Corydon warnt aber die Herrin, sich diesen zu nähern; Meliboeus und Corydon wollen Urania schützen: „... wer müssa sahn daß kiner euch verschleppe." Schließlich preisen sie sich glücklich, daß sie nicht so rasend sind wie Infortunio und Amanda.

In „Adonis und Rosibella", 1673 zur Vermählungsfeier Kaiser Leopolds I. gedichtet, bedient sich Silvanders[1]) Kuhhirte Tityrus, „ein schlesischer Bauer", der Mundart.

Silvander hat seinen Jägern und Bauern befohlen, eine Jagd zu veranstalten, um Wildbret für die Opfer zu Ehren der Diana zu erlangen. Die Bauern, mit Tityrus an der Spitze, kommen (I, 4). Tityrus spricht nur wenig, antwortet nur mit „ju, ju!" Bloß über den Verbleib des Jagdhunds Phylax gibt er etwas ausführlicheren Bericht. Auch in II, 3 spricht er nicht viel: als sein Herr den schwärmenden Dämchen Rosibella und Pandora Vorwürfe macht und Pandora als die Verführerin der Rosibella hinstellt, kann sich's der Bauer nicht versagen, auch seinerseits Pandora zu schelten:

„Wuas huste hie zu thun du aalde Kuppel-Hure?"

Etwas mehr redet Tityrus in der folgenden Szene (II, 4): Rosibella und Pandora laufen vor Schreck davon; als der erzürnte Silvander den Fliehenden einen Pfeil nachsenden will, hat Tityrus Mitleid und rät seinem Herrn davon ab; er sei zu zornig, er solle sich beruhigen. Als dann das Gespräch auf die allbezwingende Macht der Liebe kommt, fragt Tityrus:

„Su is de Lieb' ooch wull aa meenem Zippel-Peltze?"

Diese Äußerung zeigt das Bestreben des Dichters, den Worten des Bauern einen komischen Beigeschmack zu geben; deutlicher tritt das noch in IV, 4 zutage: Adonis jammert um die sich tot stellende, in ihn unglücklich verliebte Rosibella; das

[1]) Silvander, Rosibellas Vater.

gleiche tun auch die hinzukommenden Bauern, voran Tityrus: Er schreit oftmals „au wei!“ und fordert auch seine Schafe und den Wald auf, in sein „au wei!“-Geschrei einzustimmen. Endlich gibt Tityrus in V, 3, wo sich der Sachverhalt aufgeklärt hat und Rosibella mit ihrem Adonis vermählt wird, seiner Freude Ausdruck, daß das „Rußla“ lebe und wünscht dem Brautpaare viele Kinder:

„Ech wüntsche, duaß Er mügt viel junge Rußla sahn!“

1678 begegnet uns der schlesische Dialekt wieder in Christian Weises[1]):

„Die beschützte Unschuld.“[2])

Auf die Ansichten des dramatisch überaus fruchtbaren Zittauer Rektors Weise (1642—1708) über die Sprache bzw. Verwendung der Mundart im Drama wurde bereits S. 12 hingewiesen. Es soll, meinte er, jeder Schauspieler sich derjenigen Sprache bedienen, welche die durch ihn dargestellte Persönlichkeit im wirklichen Leben spricht, mithin soll also z. B. der einen Bauern darstellende Schauspieler auch in der Sprache des Bauern, d. h. in der dem gebildeten Hochdeutsch gegenüberstehenden Mundart reden. Obwohl nun in einer ganzen Reihe Weisescher Dramen Bauern auftreten, hat der Zittauer Schulrektor die Bauernrollen doch nur in der „Beschützten Unschuld“ im Dialekt geschrieben; da er aber nach seinen Äußerungen zweifelsohne die Anwendung der Mundart für die Bauernrollen in allen Dramen wünschte, haben wir in der bloß vereinzelten Durchführung der Mundart nur eine Bequemlichkeit des Dichters zu sehen; er überließ in den anderen Stücken den Anschluß an die Mundart den Schauspielern selbst.[3])

In der Vorrede zur „Beschützten Unschuld“, einem Intriguenstücke[4]), sagt Weise, daß er für „etliche Leute“, welche gern

---

[1]) Über Weise vgl.: H. Palm: Beiträge zur Gesch. der deutschen Literatur des 16. u. 17. Jahrhunderts, Breslau 1877, 1—83.

[2]) S. 235—396 in: „Der grünenden Jugend überflüssige Gedanken ...“ Leipzig 1678.

[3]) Vgl. auch: W. Wackernagel: Gesch. d. deutsch. Literatur, II^2, 272.

[4]) Inhalt: Am Hofe des Herzogs von Ferrara verdrängt ein Hofmann den anderen aus der Gunst des Fürsten und der Liebe seiner Braut, wird aber zuletzt entlarvt, worauf der unschuldig Verfolgte zu Ehren kommt.

möglichst „vielfältige Aufzüge und Veränderungen“ im Drama wünschten, einiges hinzugefügt habe, was sowohl ausgelassen, als auch „entweder halb oder gantz mitgenommen werden“ könne. So hat er am Schlusse des III. Aktes ein Bauernzwischenspiel im schlesischen Dialekt eingefügt; es steht mit der Handlung in keinem näheren Zusammenhang, erinnert indessen an sie insofern, als das Thema des Zwischenspiels, ein Gespräch der Bauern über das Lügen, der Angelpunkt des ganzen Stückes ist: Es beginnt damit, daß ein Hofmann den anderen verleumdet. Die Szene mit den Bauern (Hanß und Nickel) trägt durchaus lehrhaften Charakter.

Hanß verteidigt die Lüge, Nickel die Wahrheit. Hanß meint, der Lügner hätte das meiste Glück auf der Erde; dem wendet Nickel ein, daß Lügen doch über kurz oder lang an den Tag kämen[1]):

„Es währt ack nöch gar lange,
Ma kain de Lügner baale fanga,
Ich lobe doch de Wohrt (Wahrheit).“

Und wenn ein Lügner auch nicht ertappt werde, müsse ihn doch das Gewissen foltern; aus dem Gewissen macht Hanß sich freilich nichts:

„Gewößa hie, Gewößa har,
Ich lob an fetta Bößa.“

Die Szene endet damit, daß die Göttin der Wahrheit erscheint, dem gewissenlosen Hanß Vorwürfe macht und ihm nichts Gutes prophezeit.

Zwei Jahre später erschienen zwei weitere den Dialekt, und zwar den schwäbischen, verwertende Dramen: C. v. Gletelbergs „Eryfila. Oder die Verrathene Zauber- und Wahrsagerkunst ... Nürnberg 1680“. (Ex.: Berlin.)[2])

Laut Vorwort ist das Stück eine Übersetzung aus dem Französischen eines unbekannten Dichters, und der Übersetzer halte es „bei diesen richt- und tadelsüchtigen Zeiten“ für geraten, seinen wahren Namen zu verschweigen, für den er das Pseudonym Gletelberg geschrieben habe. Übrigens habe er sich nicht eng an das Original angeschlossen, sondern „aller gebundenen Sclaverey,

---

[1]) Diese Bemerkung ist zweifelsohne schon eine Anspielung des Dichters auf den Ausgang des Stückes, wo der verleumderische Hofmann entlarvt wird.

[2]) Vgl.: Holder: Gesch. der schwäbischen Dialektdichtung, Heilbronn 1896. S. 18.



so viel möglich“ sich „entrissen.“ Er will in diesem Spiele „der unartigen Welt ... einen hellen und mit vielen herrlichen Lehrsätzen poliert- und geschliffenen Spiegel vor die Augen stellen,“ worinnen Einfältige und Verständigere, Betrüger und Betrogene, sich beschauen und bald an dieser, bald an jener Person ihre eigenen Fehler erblicken mögen“. So wird uns darin unter andern eine einfältige, dumme Bauerndirne (Gretl) vorgeführt, die sich von der betrügenden Wahrsagerin und „Ertz-Äffin des Teuffels“ tüchtig beschwindeln läßt. In ihrer unerhörten Dummheit liegt schon der komische Charakter der Situation, die übrigens nicht grade dezent zu nennen ist.

Gretl kommt zur Wahrsagerin (II, 5), um zu erfahren, wann ihre „Düttla“ (Brüste) voller würden, da ihr Liebster ihr versprochen habe, sie dann zu heiraten. Freilich schämt sich Gretl zuerst, das Wort „Düttla“ in den Mund zu nehmen und meint überdies, wenn Eryfila eine alles wissende Wahrsagerin sei, müsse sie doch schon wissen, was für ein Anliegen man vorbringen wolle. Schüchtern beginnt Gretl dann von einem „jemand“ zu erzählen, der ihr heimlich Geld zustecke; ob aber Eryfila jetzt nicht selbst sagen wolle, worum es sich handle? Eryfila: die Gretl liebe halt ein „jemand“ und Gretl liebe diesen „jemand“ wieder. Gretl ist ganz erstaunt über diese Allwissenheit der Eryfila und gesteht ihr, daß sie ihren Buhlen sehr liebe: „und weil er denn a sua braver gsteiffter Kerl is, su mögt i halt nit gern on sein Taud schuldi seyn“, worauf Eryfila fragt, was sie denn tue, seinen Tod zu verhindern? Gretl: „Ha! i sog halt wieder zou inn, daß ihn a löib hob.“ Nun kommt das Gespräch allmählich auf den wunden Punkt von Gretls Liebe. Eryfila fragt, wann „er“ sie heiraten werde; Gretl: „das werdt ar wuhl selbst an besten wissen, denn deeßwegen binn i eben herkumma.“ Eryfila, die natürlich nicht weiß, worum es sich handelt, besteht indes darauf, daß Gretl ihr das Nähere trotzdem sagen müsse; das gehöre so „zum Werck“. Schüchtern macht jetzt Gretl endlich die Andeutung, daß ihre „Düttla“ ihrem Liebsten noch zu klein seien und daß sie gern wissen möchte, wann sie wachsen würden. Eryfila tut selbstverständlich, als ob sie das Anliegen längst gewußt und meint, in drei bis vier Monaten wäre Gretls Wunsch erfüllt. Hocherfreut und voll Bewunderung über die Weisheit der Eryfila tritt Gretl den Heimweg an.

Das andre, teilweise in der schwäbischen Mundart geschriebene Stück aus dem Jahre 1680 ist der von unbekannter Hand herrührende sogenannte „Ulmer Elias“.[1])

[1]) Die mundartlichen Partien des Stücks sind mit einleitenden Bemerkungen neu herausgegeben von Beck im „Diözesanarchiv von Schwaben“, Jahrg. 1897, 33—39; 57—59; 165—170.



Ähnlich wie in Spichtigs Dreikönigsspiel macht sich auch in diesem religiösen Drama, dessen Handlung sich in der Hauptsache an die biblische Erzählung vom Propheten Elias anlehnt, neben der Haupthandlung das komisch-derbe Element immer mehr breit: es finden sich eine Reihe komisch-derbe Nebenfiguren und Szenen in der ernsten Handlung, wie Bauern, Teufel, Hexen, Werber und andere. Die schwäbisch redenden Bauern Klaus und Jäckle sind „zwei köstliche Figuren, welche in ihrer natürlichen und treuherzigen Weise so recht den Mund davon überlaufen lassen, wovon ihr Herz voll ist.“ Über die Herkunft der schwäbischen Bauern in diesem in Palästina spielenden Stücke gibt der Prolog Auskunft:

„Diese schwäbischen Bauern sind aus Schwaben gezogen und haben sich in dem jüdischen Lande zu dem wahren Gotte Israel bekehrt.“

In I, 3 unterhalten sich die beiden Bauern, wie es ihnen in der Fremde gefällt: die Veränderung behagt ihnen, und bald kommt das Gespräch auch auf ihren neuen Herrn, den König Ahab und seine Gattin Iesabel; vor allem Iesabel nimmt ihr Interesse in Anspruch:

Klaus: „Ha, es wer so a feins Mädle, es fält ihr nur an eim Ding: si ist a so braun brünzalt und die Heira (Herren) wend nua weisse Dingar hau (haben).“

Jäckle: „Bistu a lappat (läppisch), schwarz ischt au a Farb, ma singt ja: schwarz braunes Medelein . . .“

Jäckle: „Wie heit sie de schönsta Wada!“
Klaus: „Da bist lei (gleich) weit komma, Jäckle!“

Man sieht schon aus diesem Gespräch, welch köstlicher Humor die Bauernrollen auszeichnet. Schließlich kommen sie auf die Weiber im allgemeinen zu sprechen, denen sie nicht viel Lobenswertes nachrühmen; sie seien „gschleckig, hauffärtig und glüstig“. Die Szene endet mit einem lustigen Liede der beiden Bauern:

„Spitzi Schuh
Und Bendel dran,
Das Weib ischt Moister
Und nit der Man.“

Mit einem gänzlichen Umschwunge der Dinge im Lande, der Unterdrückung der jüdischen Religion und Einführung des Baalsdienstes, können sie sich dagegen nicht befreunden (I, 4). Dem sie bekehren wollenden Baalspfaffen antwortet Klaus:

„Ja looset (höret) Heir, ich kaa so übel kneia, laund meholt (mich halt), wear ih be.“

Als aber der Pfaffe ihnen mit Vertreibung von Haus und Hof droht für den Fall, daß sie sich weigerten, die neu eingeführte Religion anzunehmen, da läßt sich Klaus einschüchtern und gibt den jüdischen Glauben auf; Jäckle aber bleibt standhaft und macht seiner Entrüstung Luft durch heftiges Schimpfen auf die Pfaffen.

Wir sehen hier, wie der Dichter sich bemüht, die Bauernepisoden in Beziehung zur Haupthandlung zu bringen; deutlicher tritt das noch in II, 10 zutage: Zur Strafe für den Abfall vom alten Glauben und die Zurückweisung von Elias' Bekehrungsversuch hat Gott der Herr Hungersnot und Pest ins Land geschickt, so daß das Volk sich nach dem Gott Israels zurücksehnt; auch Klaus bereut seinen Abfall; hungernd bittet er seinen früheren Freund Jäckl um einen Bissen Brot, den dieser aber verweigert: Klaus solle sich doch von dem Baalspfaffen Brot geben lassen! Diese an sich ernste Szene endet komisch, indem die Bauern sich mit dem grade hinzukommenden Priester herumschlagen, „bis er endlich hinauslauft". Die ganze Schuld an der Verwirrung des Volks schieben die Bauern (III, 1) der Königin zu, die zuerst ihrem Gatten zum Abfall vom alten Glauben beredet hat. Als (III, 1) die Aufdeckung des Betrugs der Baalssache durch Elias erfolgt, sowie sein Gebot, die Baalspriester zu töten, da greifen die Bauern freudig mit zu, die Pfaffen zum Richtplatz zu schleppen, bedenken sie mit den schönsten Titeln („Gäußhenker", „Schmearschneider" u. a.) und treiben allerhand Unfug mit ihnen, geben ihnen Backpfeifen, wollen sie tanzen lehren u. ä. Das mochte freilich die Heiterkeit der Zuschauer erwecken. Unterwegs meint Klaus noch zu Jäckle: „Wenn se (die Verurteilten) nit wend gaen, schlags nu braf um d'Füß."

Hierauf nimmt das Drama seinen ungehinderten Fortgang, um mit der Himmelfahrt des Elias zu schließen.

Von köstlichem Humor ist auch die mundartliche Einlage in der 1687 in Regensburg vor Kaiser Leopold I. von „hochteutschen Komoedianten" aufgeführten:
„Comoedia, Betittult der Flüchtige Virenus Oder die Getreue Olympia ..."[1])

Für die Belebung der teilweise aus Ariosts Orlando forioso entlehnten Handlung ist durch einen gewissen Schwung der Sprache und durch Einfügung einzelner komischer Episoden gesorgt. Am interessantesten ist die mit der Haupthandlung in keinem Zusammenhange stehende und in bayrischem Dialekt geschriebene Episode von dem im Schlafe zum Fürsten erhobenen

[1]) Der mundartliche Bestandteil des Stücks ist teilweise abgedruckt in Kochs Zeitschrift f. vergleichende Lit.-Gesch. V, 75—88.

Bauer, ein Motiv, das wir schon in Hollonins „Somnium vitae humanae“ (s. o.) fanden.

Der König Periphanaso findet den Eingeschlafenen, (II, 1), heißt die Diener, ihn nach dem Schlosse bringen, fürstlich kleiden und beim Erwachen wie einen König behandeln.

II, 10 erwacht der Bauer und ist nicht wenig erstaunt:

„Schentipatz Mist wo bin i da, y glab es trambt mie . . . y bi a mä troy in grassen Nöthen . . .“ Man fragt ihn (II, 11), was für Kleider er anzulegen wünsche; Bauer: „A seits nit Narrn, gabt my mey rads wulats Hemmet . . . gebts my halt mey Sach, y wil hamb gahn.“ Als Prinzessin Asteria (II, 12) sich als seine Gemahlin stellt, meint der Bauer: „Se hi Krupi, das iß ja a gsteiffti Mad . . .“

An der Tafel (III, 3) hält er das Wasser, das man ihm zum Händewaschen reicht, für Trinkwasser u. ä. Er betrinkt sich schließlich und wird in diesem Zustande, angetan mit seiner gewöhnlichen Kleidung, wieder dorthin gebracht, wo man ihn gefunden. V, 1 erzählt der Bauer das Erlebnis seinem Nachbar (nicht ausgeführte Szene).

III. Die Oper an der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert.

An der Wende des 17. zum 18. Jahrhunderts bedient sich teilweise auch eine dem Drama verwandte Dichtungsgattung der Mundart: Die Oper. Mit Ausnahme von einer den thüringischen Dialekt verwertenden sind alle andern mir bekannten, die Mundart heranziehenden Opern mit niederdeutschen Bestandteilen gemischt; es handelt sich dabei ausschließlich um die Hamburger, die erste stehende deutsche Oper. 1678 eröffnet, gelangten bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts mehr als 250 Opern auf der Hamburger Bühne zur Aufführung, von denen eine („Die lustige Hochzeit, Und dabey angestellte Bauern-Masquerade“, 1708) ganz, 16 andere teilweile niederdeutsch sind. Da indes bereits Gaedertz die niederdeutschen Bestandteile der Hamburger Opern eingehend behandelt hat, möchte ich hier nur ganz kurz dieser Stücke gedenken und im übrigen auf Gaedertz' Besprechung derselben hinweisen.[1])

Die Titel der sechzehn für uns in Betracht kommenden Stücke sind am Schlusse meiner Arbeit verzeichnet.

---

[1]) Gaedertz: Das niederdeutsche Drama. Hamburg 1894. I, 77—170: Die Hamburgischen Opern. Derselbe im NJ VIII, 115—169: Die Hamburgischen Opern in Beziehung auf ihre niederdeutschen Bestandteile.

Es handelt sich bei den niederdeutschen Bestandteilen meist um lustige Intermezzos und Arien, die mit der Handlung doch irgendwie verknüpft sind, wenigstens auf sie hindeuten; teilweise (wie im „Hamburger Jahrmarkt“ und „Hamburger Schlachtfest“, beide 1725 erschienen) sprechen die Hauptpersonen selbst in der Mundart, während es sonst meist Nebenpersonen sind, die sich des Dialekts bedienen: vorwiegend lustige Diener und Dienstmädchen; daneben begegnen wir aber auch andern Klassen angehörenden Personen, die ihr geliebtes Platt reden, so z. B. im „Karneval von Venedig“ (1707) einem wohlhabenden „Jubilirer“ und dessen Schwester und einem „Ostindien-Fahrer“, in Joh. Ulrich Königs „Die Römische Großmuth“ (1716) auch einem flotten Unteroffizier (Poltrio). Überall aber hat die Mundart den Zweck, den Zuschauer fröhlich und heiter zu stimmen, und das beliebteste Thema in diesen mundartlichen Partien ist begreiflicherweise die Liebe.

Von andern Opern dieser Zeit, die teilweise mundartlich sind, kenne ich nur noch eine den thüringischen Dialekt heranziehende, im Gegensatze zu den frisch-lustigen Hamburger Stücken höchst eintönig-langweilige Operette, betitelt: „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens“[1]), die 1705 in Arnstadt (Thüringen) aufgeführt wurde, und deren Verfasser wahrscheinlich der damalige Arnstädter Rektor Joh. Fr. Treiber ist. Der ästhetische Wert des Stückes, dessen Inhalt schon auf der Rückseite des Titelblattes kurz angegeben wird, ist sehr gering. „Der erste Aktus handelt von Looßen, der andre von Mältzen, der dritte von Brauen, der vierte von Schenken.“ Hochdeutsch sprechen bzw. singen die bevorzugteren Persönlichkeiten der Stadt: die Ratsmitglieder, die Brauherren nebst ihren Frauen, der Stadtvogt u. a.; in der Mundart dagegen die Brauer, der Böttcher Pachpechpichpochius, sowie die andern gewöhnlichen Bürger und die dienenden Personen: Knechte und Mägde. Die Komik in dieser Operette ist sehr schwach, die Mundart will offenbar nur charakterisieren.

Wenn z. B. (II, 3) die Brauherrnfrau Corrasia (hochdeutsch) den Brauer Mixtonius (thür.) zu einem Verstoß gegen das Malzgesetz verleiten

---

[1]) Im Auszuge herausgegeben von K. Th. Pabst im Programm des Gymnasiums zu Arnstadt für das Jahr 1846.

will, Mixtonius sich aber nicht bestechen läßt, wird niemand etwas Komisches darin finden, ebensowenig wenn Mixtonius II, 5 sich vornimmt, auf der Hut zu sein, daß man beim Malzguß nicht betrügt, oder wenn Corrasia ihrer Magd Sequeline (thür.) zum Betruge am Malz zuredet, und diese den Wunsch ihrer Herrin erfüllen will. In II, 4 versucht der Müllerknecht Jäckel (thür.), einen Witz zu reißen: er schleppt einen Mehlsack die Treppen hinauf und meint dabei: da der Esel, der sonst die Säcke trage, Treppen nicht steigen könne, sei in diesem Falle der Mensch gut dazu. In III, 3 muß sich der Bauer Celjax anhören, daß die Landleute zu dumm seien, gutes Bier zu brauen; natürlich kommt es darüber zur Keilerei. In IV, 7 wird Celjax zum Gelächter gemacht: er ist betrunken, plappert alles mögliche durcheinander und hält den blauen Rock des ihn begegnenden Brauers für grün, den Brauer selbst daher für einen Jäger u. a. m. Man wird kaum behaupten wollen, daß so etwas gute Komik ist. Das Stück klingt aus in einen Lobgesang auf Arnstadts gute Biere.

IV. Die Mundart im hochdeutschen Drama des 18. Jahrhunderts.

Mit der Besprechung der Opern sind wir bereits ins 18. Jahrhundert gelangt. Daß wenigstens in der ersten Hälfte desselben ein weiterer Rückgang des Dialekts im hochdeutschen Drama einzutreten scheint, erwähnte ich schon S. 8 dieser Abhandlung. Man wird übrigens nicht mit Unrecht einen Hauptgrund für das Zurückweichen der Mundart im Drama des 18. Jahrhunderts in Gottscheds starrer Bühnenreform sehen. Es ist z. B. sehr bezeichnend, daß Gottscheds Schüler Borkenstein seinen Bookesbeutel (vgl. später), der wie kaum eine andre Dichtung Hamburger Lokalstück ist, und in dem wir uns daher die Personen eigentlich gar nicht anders als hamburgisch sprechend denken können, doch nicht gewagt hat, in der Mundart zu schreiben. Auf mitteldeutschem Gebiete sind mir aus dieser Zeit außer der teilweisen thüringischen Arnstadter Operette nur noch ein paar den schlesischen Dialekt benutzende Dramen bekannt: 1722 wurde in Bresleu von Gymnasiasten unter dem Prorektor des Magdaleneums, M. Gottlieb Wilh. Keller, aufgeführt: „Das in Sprüch-Wörtern redende Schlesien".

Da Max Hippe dieses bislang unbekannte, handschriftlich in der Breslauer Stadtbibliothek vorhandene Stück vor einiger Zeit aufgefunden hat und selbst dessen Ausgabe vorbereitet,

unterlasse ich ein näheres Eingehen und möchte nur auf den demnächst erscheinenden Druck hingewiesen haben: es wird vor allem wegen der nicht unbeträchtlichen schlesischen Dialekteinlagen interessant sein, das Stück kennen zu lernen; die hochdeutsche Sprache und die Mundart sind so verteilt, daß in jener die allegorischen Figuren, die Gelehrten, ein „Wohlgerathner Studiosus“ u. a. sprechen, in dieser dagegen die Leute aus dem Volke: „ein Mann vom Gebirge“, die Marktweiber u. a. und — zum Zeichen seiner Verwilderung — auch ein „Ungerathner“ Student.

Ein weiteres die schlesische Mundart heranziehendes Stück ist des Hirschberger Konrektors Daniel Stoppe (1697—1747): „Drama auf den erlebten Namenstag Frauen Annen Barbaren Emrichen, im Jahr 1732, den 4. Dezember.“[1]) Das Werk ist enthalten in dem Buche: „Der Parnaß im Sättler[2]), oder Scherz- und Ernsthafte Gedichte Herrn Daniel Stoppens . . . Mitglieds der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. Frankf. und Leipz. 1735.“ In dieser Sammlung sind noch drei andre Dramen Stoppens gedruckt (zwei davon sind Übersetzungen aus dem Französischen), die aber ganz hochdeutsch abgefaßt sind. Dem „Parnaß“ gehen schon zwei Gedichtssammlungen vorauf (1728 und 1729 erschienen), deren erste zwei, deren zweite sieben schlesische Dialektgedichte enthält. 1738 folgte eine Sammlung Fabeln (erster Teil), die von Stoppens zeitgenössischen Landsleuten besonders bewundert wurden. Indes auch die übrigen Gedichte erregten das Staunen der Schlesier, so daß man ihn als einen zweiten Günther pries; und die Gottschedische Schule, der sich Stoppe angeschlossen, sah in ihm einen Anhänger ihrer Ansichten. Der Lieblingsgegenstand seiner Poesie bleibt fast stets das gewöhnliche, alltägliche Leben; Natürlichkeit war sein Grundsatz. In unserm Drama spricht der Gemeindebote „Pflaumatuffel“ in der Mundart; das ist um so beachtenswerter,

---

[1]) Vgl. ADB 36, 436; Hoffmann v. Fallersleben: in den schles. Provinzial-Blättern 1831 (August); „Schles. Zeitung“, Jahrg. 1904, Nr. 568 (14. August): Die schles. Dialektdichtung vor Karl v. Holtei. Über Stoppe als Lyriker handelt neben Hoffmann v. Fallersleben: Joh. Jacob Baebler in Schnorrs Archiv für Literaturgesch., IX, 298—324.

[2]) Der „Sättler“ hieß ein das Bobertal bei Hirschberg begleitender Berg.

als er geradezu der „Held“ des Stückes ist; seine Rolle ist voll des köstlichsten Humors:

Auf einem Botengange nach der Stadt war er in ein Gasthaus eingekehrt; dort lauschte er dem Gespräche der Stammgäste zu, die sich von den hohen Kosten verschiedener Familienfeste erzählten; dem einen waren so und so viel Taler „aufgegangen“, dem andern so und so viel. Unser Pflaumatuffl deutete aber den Ausdruck „aufgegangen“ falsch und verstand ihn so, als sei jedem die betreffende Summe nach erfolgter Geldaussaat als Frucht aufgegangen, wie etwa das Korn nach erfolgter Aussaat. Hocherfreut kommt er heim zu seinem Herrn, dem Schulzen, ihm das erschnappte Geheimnis mitzuteilen. Diese Szene (I, 1) ist schon überaus humoristisch; die Umständlichkeit des Boten im Erzählen weiß der Dichter trefflich zu malen: Im Augenblick ist Pflaumatuffl wieder entfallen, was er sagen will: „Ja wenn ichs nu raicht förmlich fürbrenga könnde. Ich weeß ver Freden nich, wu ich oafangen soal. Ma ihs ju goar ze vergasserlich. Ich hatt mers su schmuck eigefadelt, nu dos zum Traffa kimmt, wehs ich mich weder uffs hingerste, noch uffs vörderste zu besinn ...“ Endlich fällt’s ihm ein: „Herr! Schulze! nu kimmts!“ Anstatt daß er nun aber bald den Kern der Sache berichtet, erzählt er erst in echt bäurischer Art lang und breit von allem andern, was gar nicht zur Sache gehört, so daß der Schulze und der Gerichtsgeschworne Mühlkasper schon verdrießlich werden. Aber gemütlich meint Pflaumatuffl: „Kinter (könnt ihr) denn nu ne ah Brinkel Geduld hoan. Ich derzähl an Sache garne racht umständlich. Ihr fallt mer nu groad ei de Rede. ’S wird mich goar bahl verdrüssa. Wuhrhafftig wenner mer noch amohl su groob kummt, se soa ich goarne (gar nicht) woas ich wehs ...“ Darauf droht der Schulze mit Strafe; das hilft; Pflaumatuffl: „Dafür bedanck ich mich wul, Herr Schulze! Eh ich mich lusse an Stoack warffa, sä soa ich alls woas ich wehs. Doas biet ich mer oaber aus, daß mer Herr Mühlkasper nimme ei de Rede fällt: denn wenn ichs vergasse, wu ich bin stihn geblieba, se muß men Tischkursch (mein Diskurs) goar vo vorne wieder oafanga, an dernoch wahrts noch länger.“ Jetzt endlich kommt er aufs Thema. Als er seine Entdeckung mitgeteilt, ist der Schulze, der nicht klüger ist als Pflaumatuffl, eifrigst bemüht, diese großartige Idee zu seinem und seiner ganzen Gemeinde Nutzen zu verwerten. Alles vorrätige Geld wird auf freiem Felde wie der Samen des Getreides ausgesät, wovon man sich eine reiche Geldernte verspricht. Freilich kommt es anders: Gar bald muß Pflaumatuffl sehen, wie alle Hoffnungen durch Langfinger aus der Stadt vernichtet werden; die Städter fallen scharenweise über den Acker her und plündern den „Samen“ (II, 2). Pflaumatuffl ist verzweifelt. In der Furcht, zum Sündenbock gemacht zu werden, hält er es fürs ratsamste, sich aus dem Staube zu machen und will nach Hirschberg zur Frau Bürgermeister — ihr zu Ehren ist das Drama verfaßt — gehen, um durch ihre Fürsprache in der Stadt eine Stelle als Torsteher zu bekommen (III, 3). Er versetzt sich im Geiste schon in sein neues Amt, und wie er die liebe Frau Bürgermeister grüßen

werde, wenn sie an seinem Torhäuschen vorbeikäme: „'S ihs as wenn ich se schun säge kumma. An wenn se nu wird zummer (zu mir) sprecha: Guden Tag! Herr Thurstiher! se waar icher zer Antwurt gahn: Schien Dank! Gestrenge Fro Bergemestarn! unser Herr Goot lusse sä noch lange laba!" (Schluß.)

Das Angeführte wird wohl genügen, um ein Bild von dem übersprudelnden Humor zu geben, mit dem die Rolle Pflaumatuffls ausgestattet ist.

Neben Martin Böhme und Gryphius ist Stoppe ohne Zweifel der bedeutendste schlesische Dialektdichter vor K. v. Holtei. Dasselbe Motiv wie in Stoppes Drama (Geld säen) findet sich übrigens schon in der 413. Erzählung von Kirchhoffs „Wendunmuth", 1. Aufl. 1563 (S. 428 im 95. Bd. des Stuttg. liter. Ver.), und in der Historia von Klaus Narr, Frankf. 1592, S. 85.[1]) Bei Kirchhoff entwendet der Narr seinem fürstlichen Herrn Geld und sät es aus, schlauerweise aber wenigstens in einen tiefen Graben in abgelegener Waldgegend, so daß das Vermißte später wiedergefunden wird. Kirchhoff führt also die Rolle des Narren nicht folgerichtig als die eines gänzlich dummen Menschen durch. Stoppe dagegen versteht es, seinen dem Narren Kirchhoffs entsprechenden Pflaumatuffl auch dadurch als höchst einfältig zu zeichnen, daß er ihn das Geld gerade ganz offen auf freiem Felde aussäen läßt.

Auf oberdeutschem Gebiete sei für das 18. Jahrhundert zuerst kurz der Wiener „Haupt- und Staatsaktionen"[2]) gedacht, in denen der Hans Wurst eine große Rolle spielte, der vorzugsweise sich der Mundart bedient zu haben scheint. Wenigstens erwähnt Görner (S. 1), daß Stranitzky, der im Anfang des 18. Jahrhunderts die Hanswurstfigur in Wien einführte, ihr die Maske eines dummwitzigen Bauern, die Salzburger Tracht und „die kernige Ausdrucksweise der Älpler" gab. Die Figur des Hanswurst verrohte aber bald immer mehr; die Dichter schlugen bei ihm „einen rohen, volkstümlich gemeinen Ton" an, Philipp Hafner (1731—1764) tat das auch bei den übrigen Personen seiner Stücke; und um möglichst grob und zotenhaft sein zu können, „schrieb er seine Stücke durchgängig im Dia-

---

[1]) Vgl. Stuttg. liter. Ver. 99, S. 22 u. 62.

[2]) Karl Weiß: „Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen"; Wien 1854. Karl v. Görner: „Der Hanswurst-Streit in Wien"; Wien 1884.

lekt".[1]) Hier sehen wir eine sehr traurige Tatsache in der Geschichte der Dialektdichtung: Der Dialekt wird nicht aus künstlerischen Absichten heraus gewählt, sondern zur Erreichung niedrig-gemeinster Wirkungen. Das erkannte auch Jos. von Sonnenfels (geb. 1733), der „auch späterhin nur mit Widerstreben" den Dialekt dulden wollte, wenn er sich darüber folgendermaßen äußerte: „Diese Mundarten müssen nicht dazu dienen, alle die Grobheit des Pöbels auf der Schaubühne mit durchzubringen." [2]) Zu derselben Zeit (Anfang des 18. Jahrhunderts), da der Wiener Hanswurst Stranitzky in der Tracht eines Salzburger Bauern auftrat, „scheint auch der schwäbische (Bauer) eine stehende Figur im komischen Spiel geworden zu sein".[3]) „Der schwäbische Hanswurst war im Bewußtsein norddeutscher Theaterbesucher bereits etwas Selbstverständliches." [4]) Bei dieser Gelegenheit erwähnt Holder (a. a. O., 19) noch ein anderes, leider nur dem Titel nach bekanntes Stück, das wahrscheinlich teilweise den schwäbischen Dialekt verwertete: Die „Genaue Untersuchung wegen Handhabung der Gerechtigkeit in der Unterwelt", welche Wallerotty am 5. Oktober 1741 zu Frankfurt a. M. aufführen ließ, und die als Einlage einen Tanz enthielt, aufgeführt von einem schwäbischen Bauern und seinem Weibe.[5])

Außer den „Haupt- und Staatsaktionen" sind mir indes noch einige andere Stücke des 18. Jahrhunderts bekannt, die oberdeutsche Mundarten verwerten; so: „Der durch Leydt beglickte Rechtmäßige und durch Glikh betrogene Falsche Printz von Arcadien, In zweyen Comedien, deren die Erstere, das unerwartete Unglück betittlet wird, von denen Churfürstl. Cöllischen Hof-Bedienten vorgestellet, Anno 1701." [6]) Der 2. Teil ist nur im Auszuge bekannt.[7]) Der 1. Teil verwendet ausgiebig die bayrische Mundart, und zwar sprechen in ihr die Bauern und Bewohner des Dorfes Schrottenhausen, wie: ein Zimmermann, ein

---

[1]) Görner, 31.
[2]) Görner, 21.
[3]) Holder, a. a. O., 18.
[4]) Holder, 19.
[5]) Vgl.: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Bd. IX, 1882.
[6]) Der 1. Teil ist abgedruckt im I. u. II. Bd. von Bayerns Mundarten (hrsg. von Bremer). Vgl. dazu: Joh. Bolte im JBL 1892, III, 4: 28.
[7]) Bayerns Mundarten II, 177 ff.

Schmied, ein Fischer u. a. (mit Ausnahme des Schulmeisters und des Schneiders, die hochdeutsch reden), während die dem arkadischen Königshofe angehörenden Personen ein zum Teil äußerst gespreiztes Hochdeutsch sprechen.

Der Ausgangspunkt des Stückes ist folgender: Der König Aridemus v. Arkadien hat seinen erstgebornen Sohn Cleomenes aus Furcht vor dem Untergange seines Reiches, der ihm für den Fall der Geburt eines Sohnes geweissagt worden war, in einen Turm sperren und vom Hofmeister Chrysipp bewachen lassen. Auf seine Hilferufe wird aber der Gefangene von einem Bauernehepaare befreit (I, 1), in dessen Dienste er nun tritt (I, 2). Plötzlich ändert der König auf den Rat seiner Minister seine Ansicht; Cleomenes soll seine Erziehung am Hofe erhalten (I, 3). Der unachtsame Hofmeister, der von Cleomenes' Aufenthalt keine Ahnung hat, überredet in seiner Verlegenheit den Peterl, den Sohn des vorhin genannten Bauernehepaares, sich an Cleomenes' Stelle in den Turm sperren zu lassen, indem er dem dummen Bauernsohne als Ersatz für seine Freiheitsberaubung reichliches Essen und Trinken in Aussicht stellt; das paßt Peterl (I, 5).

Das Hauptinteresse des Stückes konzentriert sich nun auf den falschen Prinzen Peterl; er spricht natürlich als Bauernsohn in der Mundart; und gerade darin — die Mundart wird häufig zur Hervorrufung von Mißverständnissen benutzt — wie überhaupt in dem dummen und tölpelhaften Benehmen Peterls liegt eine Fülle von Komik, die das ganze Stück beherrscht, und die auch den andern Gestalten des Dorfes Schrottenhausen aufgeprägt ist:

Als der vermeintliche Prinz dem König vorgestellt wird (I, 6), benimmt er sich natürlich höchst albern und flegelhaft und versteht die hochdeutsch gesprochenen Worte der Umgebung des Königs falsch: so z. B. macht er aus „Majestät“ „Majs-dreck“, aus „Respekt“ „Spökh“ u. ä. Es soll ihm daher erst Anstand beigebracht werden; die Unterweisungen dauern ihm aber zu lange und er fragt, ob es nicht bald Zeit zum Essen sei (II, 5). Essen und Trinken ist überhaupt das einzige, wofür Peterl Interesse zeigt (vgl. auch II, 8; III, 1 u. a.). Als ihm die arkadische Prinzessin Eurenisse, die man ihm zur Gattin geben will, vorgestellt wird, lenkt Peterl das Gespräch gleich auf den „Mist“, zum hellen Schrecken der zukünftigen Braut. III, 1 läuft er vor Hunger in die Küche, wird freilich gleich vom Marschall wieder herausgeholt. An der Tafel (III, 3) läßt seine Dummheit und Tölpelhaftigkeit auch nichts zu wünschen übrig und in der folgenden Szene bekommt er deshalb Prügel und bereut schon, daß er sich von Chrysypp hat übertölpeln lassen. Sein Schicksal entscheidet sich aber erst in dem nur im Auszuge erhaltenen zweiten Teile

der Komödie, wo er entlarvt wird und seinen Prinzenrang dem rechtmäßigen Sohne des Aridemus, Cleomenes, abtreten muß.

Neben der Haupthandlung des ersten Teiles läuft eine Nebenhandlung her, die sich um eine von dem lächerlichen Schrottenhausener Dorfschulmeister zu Ehren der arkadischen Prinzessin einstudierte Festaufführung bäurischer Dilettanten dreht, und deutlich die Nachahmung des Peter Squenz oder eines andern Ausläufers der Shakespeareschen „Sommernachtstraumes" verrät[1]):

Die arkadische Prinzessin stattet dem Dorf Schrottenhausen einen unfreiwilligen Besuch ab, da sie von einem Regen überrascht wird, und sucht Unterschlupf, zufällig und ohne es zu wissen, bei den Eltern Peterls, wo sie gastlich mit Buttermilch bewirtet wird (I, 8), und den vermeintlichen Sohn des Bauernpaares, Cleomenes, kennen lernt, für den sie, wie aus II, 3 zu entnehmen, gleich Neigung empfindet.[2]) Voll Freude über den hohen Besuch läutet der Bauer Lixl (Peterls Vater) Sturm, damit alle Bauern zusammenkämen, die Prinzessin zu begrüßen; die verstehen aber das Signal falsch, halten es für Feueralarm und kommen daher mit Spritzen angefahren; bei dem Lärm gelingt es Lixl zuerst gar nicht, die Bauern aufzuklären, so daß seine Wohnung schon manchen Wasserstrahl bekommen hat, ehe der Irrtum seine Aufklärung findet (II, 1). Zu Ehren der Prinzessin beschließen nach langer Beratung die Bauern eine Komödie aufzuführen (II, 4). In III, 6 findet zunächst als I. Akt der Bauernkomödie eine Darstellung der vier Elemente statt; es kommt aber bald zu einem großen Durcheinander, da jeder eher spricht als er soll. Der II. Akt (III, 7), eine Darstellung der Jahreszeiten, findet dadurch ein jähes Ende, daß plötzlich eine Anzahl Bauern dahergelaufen kommen und rufen, man solle nur flüchten, der Teufel sei gekommen.[3]) Als dann Aridemus mit der Prinzessin und dem Gefolge auf die unerwartete Nachricht der Kriegserklärung das Bauerntheater verlassen, spielen die Bauern die Komödie allein zu Ende.

Fand im „Prinz von Arkadien" die bayrische Mundart ausgedehntere Verwendung, so weist

„Die Komödie ohne Tittel, ein Nachspiel" (o. Jahr, Ort u. Verf.) (Ex.: Breslau, Stadtbibl.) nur eine ganz kurze

---

[1]) Vgl. Joh. Bolte im JBL 1892, III, 4: 8.

[2]) Offenbar eine Anspielung auf den Ausgang des zweiten Teiles des Stückes, wo die Prinzessin nach der Entlarvung ihres Bräutigams Peterl, Cleomenes', des wirklichen Prinzen, Gattin wird.

[3]) Die Bauern haben die eben eingetroffenen mauretanischen Gesandten, die dem ebenfalls der Komödie zusehenden Könige Aridemus eine Kriegserklärung bringen, wegen ihrer schwarzen Gesichtsfarbe für Teufel gehalten.

bayrisch-mundartliche Partie auf. Nach den andern in dem Sammelbande der Stadtbibliothek zu Breslau (Sign. 4 F 530) mit eingehefteten Schriften, sowie nach dem Inhalte des Stückes zu schließen, dürfte seine Entstehung in die Zeit des 7 jährigen Krieges fallen. Das kurze, in Prosa verfaßte Spiel schildert die Schicksale einer infolge des Krieges in Deutschland zersprengten Schauspielertruppe. Ein Teil derselben befindet sich gerade in einem Wirtshause, dessen Wirt (in der Mundart redend) die Gäste von dem Eintreffen eines Taschenspielers benachrichtigt (zweiter Auftritt): „Der will sain Kunststückerl und Gspoßerl machn“; den Namen des Angekommenen hat er vergessen: „i hob aine ze kuerze Lemony“. Wie es sich dann herausstellt, ist der „Fremde“ ein Mitglied der Truppe, der, von ihr getrennt, im Heere gedient hat, aber davongelaufen ist und bisher sein Dasein als Taschenspieler gefristet hat. Die Mundart des Wirtes soll offenbar nur die Gegend anzeigen, in der die zersprengte Schauspielertruppe gegenwärtig weilt, wie denn auch ein Mitglied derselben, Pantalon, zum Zeichen der italienischen Herkunft und der Ungewohntheit der deutschen Sprache italienisch-deutsch radebricht. In umfangreicherer Weise verwendet ein im Jahre 1770 aufgeführtes Stück den oberdeutsch-schwäbischen Dialekt:

„Musikalische Verse für das zu Ueberlingen aufgeführte Trauerspiel im Jahr 1770.“[1]) In dieses Stück sind zwei „musikalische Zwischenscherze“ eingefügt, die den Zweck haben, den Zuschauern eine angenehme Abwechselung zu bieten, sie heiter zu stimmen:

Der Bauer Stoffel (schwäb.) ist erzürnt, daß der schwärmende Schäfer Damon (hochdeutsch) auf ihm seiner Meinung nach gar nicht gehörenden Gelände seine Schafe weidet und laut und lustig Lieder singt; es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen beiden, die sich zuerst nicht verstehen können. Damon behauptet natürlich, im Recht zu sein, weshalb Stoffel der Schäferin Hyale (hochdeutsch), Damons Geliebten, die Entscheidung in der Streitfrage überlassen will; um sie für sich zu stimmen, überreicht er ihr als „Preseant“ einen Topf Butter; Hyale macht ihrem Geliebten Vorwürfe; als der aber zu seiner Verteidigung den Bauern schlecht macht, weiß Hyale schließlich nicht, wem sie recht geben soll (1. Zwischenspiel). Im 2. Zwischenspiel ereilt den verleumderischen Bauer die Strafe:

---

[1]) Siehe Alemannia II, 159ff.: Mundartliche Sprachproben, mitgeteilt v. Birlinger.

Stoffel mit Weib und Kindern singen, nichts Böses ahnend, lustige Lieder in ihrer Mundart; da enthüllt Argus, daß der Bauer dem Damon Schlingen gelegt habe, ihn aus seinem Gebiete zu vertreiben und es für sich selbst in Besitz zu nehmen. Vergebens bietet der Bauer, Hyale günstig zu stimmen, ihr einen Strohkranz (!) an:

„O liebe Frau!
I will diar geaba, was i hau.
I will diar do an Strau-Kranz geaba,
I bitt, loss mi do nu beym Leaba."

Es hilft ihm nichts; er wird in einen Ochsen verwandelt.[1])

Schließlich sind für das oberdeutsche Gebiet noch drei Possen zu erwähnen, die die bayrische Mundart verwenden.[2]) Es handelt sich um Zwischenspiele, die in hochdeutsche ernste Schauspiele eingefügt sind und den von der Tragik der ernsten Stücke ergriffenen Gemütern der Zuschauer wieder aufhelfen sollen. Der niedrigsten Gattung der Posse angehörig, sind sie doch nicht ohne Reiz: der Dialog (teils Prosa, teils Verse) ist lebendig bewegt, und die Personen sind getreu nach der Natur gezeichnet.

Das erste, 1759 aufgeführte Stück „Die von Neydt und Eyfersucht verfolgte Unschuld, das ist Hyrlanda, Herzogin von Burgundt", enthält vier solcher Zwischenspiele, die etwa den vierten Teil des ganzen Spieles einnehmen.

„Intermedium primum" (ganz im Dialekt). Hansdampf (der Hofnarr) spricht mit Kili von gemeinen Dingen; vom „Oelträger" möchte er Läusesalbe kaufen, streitet sich mit ihm herum; es kommt aber bald zur Versöhnung, die im Wirtshause gefeiert werden soll. Interszenium II: Im Wirtshause sind sie ausgelassen; Hansdampf singt ein rohes Lied auf den Tod seiner Frau; er ist froh, sie los zu sein, will ihr Erspartes versaufen und sich dann ein anderes Mädel nehmen:

„Jetzt nimb i mir ä nandre ä Mädl hipsch vnd fei,
vnd was die alte hat erspart, versuffa mues alls sei."

---

[1]) Dann fehlen laut Birlinger in dem nur handschriftlich erhaltenen Stücke 2 oder 3 Blätter.

[2]) „Altbayrische Possenspiele, für die Dachauer Bühne bearbeitet von Fr. v. Kiennast" (gest. 1783); hrsg. und erklärt von O. Brenner. München 1893. Wie weit der „Ludimagister et Organödus" Kiennast als Dichter an den erhaltenen Stücken beteiligt ist, läßt sich schwer sagen; jedenfalls hat er sich mindestens Änderungen erlaubt (Brenner, S. X). Sprachliche Bemerkungen zu diesen Spielen in „Bayerns Mundarten", II, 283 ff.

Er läuft schließlich mit seinen Genossen fort, ohne bezahlt zu haben. Intermedium III hat nur wenig Inhalt; Hansdampf und Kili plaudern über des Fürsten wiedergekommene Gattin, die sieben Jahre fort war. Kili wundert sich, daß der Fürst sein Weib nach so langem Fortsein wieder aufgenommen: „wen mei wei (Weib) — dö zwar scho etli mall auf ä kurze zeit dävo gloffä, aber glei widä hai kemmä — wärs ä moll 7 Jahr ausblibn, hät i gschaugt, das i än falschn Taudenschein hät bekemmä, vnd hät wider frisch g'heurath ...“ Intermedium IV: Hansdampfs neue Frau Mulier beklagt sich bei Nigrinus über ihren Mann. Um Hansdampf zu ängstigen und ihn dadurch zu bessern, kommt Nigrinus als Teufel verkleidet und in unverständlicher Teufelssprache redend zu ihm; er erreicht seinen Zweck.

Das 2. Stück ist betitelt „Die Getrukht aber nit Undertrukhte Unschuld oder die heilige Itta ...“ Im „Nachspill“: „Schimpf und Ernst mit gleicher Münz bezahlt“ kommt die Mundart wieder zur Geltung.

Die Bauernbuben Rubelle und Kasperle sollen Hans das Vaterunser vorbeten, können es aber nicht und sagen allen möglichen Unsinn her; als Hans ihnen vorbetet — der Gelegenheit entsprechend mehr hochdeutsch, um den Worten mehr Gewicht zu geben! — verspricht er sich selbst: „Vatta unsa, der du bist im Himmel, vnd auf erden, der für vns begraben, gecreuziget vnd gestorben worden.“ Die Folge ist, daß er ausgelacht wird. Darüber kommt Liberius, „ein verwögnes Birschl“, faßt Hans, den Vater der beiden Buben, fest und will ihn erschießen, wenn er kein Geld gebe. Hans bekommt aber Hilfe von seinem Freunde Silvinus; sie hängen den Liberius und laufen dann davon, um nicht „mit gleicher Münze bezahlt“ zu werden.

Das 3. Stück: „Wundervolle Würkhung göttlicher Allmacht in einer armmen Hirten Meydt Joanna von Arc vorgestellet: 1770“, enthält zwei voneinander unabhängige Dialekteinlagen.

Dem ersten Zwischenspiele geht die Gefangennahme Johannas durch die Engländer voraus; die Soldaten Xistus und Libaldus sind glücklich entflohen und bemitleiden Johanna; jetzt, wo sie in Sicherheit sind, protzen sie mit ihrem Mut: wenn ein Engländer käme, wollten sie sich ordentlich rächen! Einen hinzukommenden bayrisch-hochdeutsch sprechenden Juden, der gern schachern möchte, übervorteilen sie, indem sie ihm für sein Geld schlechte (erbeutete) Ware geben. Im zweiten Zwischenspiel treten ein Wirt nebst seinem Hausknecht auf, die halb hochdeutsch, halb mundartlich sprechen, ferner ein deutsch-radebrechender Schneider und Madmoiselle („Modikdokhen“), die auf alle Fragen nur mit „oui“ antwortet. Der ganze Witz der Szene besteht darin, daß sich Wirt und Hausknecht über die seltsamen Gäste (Schneider und Modidokhen), die sich auf der Flucht aus Frankreich befinden, lustig machen.

Am beliebtesten scheinen mundartliche Szenen in hochdeutschen Dramen des 18. Jahrhunderts auf niederdeutschem Gebiete gewesen zu sein. Hier kann ich mich aber kürzer fassen, da diese Dramen bereits Gaedertz ausführlich besprochen hat.[1])

Interessant ist, daß die mundartlichen Rollen der hierher gehörenden Dramen fast ausnahmslos unerläßliche Glieder des Ganzen sind, in einigen Fällen sprechen geradezu die Träger der Handlung im Platt. Das erste hier zu besprechende Werk ist:

„Die Pietisterey im Fischbein-Rocke; Oder die Doctormäßige Frau,“ Rostock 1737.[2]) (Ex.: Hamburg, Stadtbibl.) Die Verfasserin des Dramas ist: Louise Adelgunde Viktoria Gottsched (1713—1762).[3]) In diesem Stücke, einer freien Bearbeitung von Bougeants „La femme docteur . . .“, werden die pietistischen Unruhen und die Scheinheiligkeit aufs schärfste gegeißelt; es erregte namentlich in Königsberg, wohin die Pietisterei von Halle übergesiedelt war, einen Sturm der Entrüstung und machte in ganz Deutschland gewaltiges Aufsehen. Für uns kommt das Drama besonders wegen einer darin vorkommenden niederdeutschen Rolle, Frau Ehrlichen, „eine gemeine Bürgerfrau“, in Betracht.

Die Szene, in der Frau Ehrlichen auftritt (IV, 4), ist zwar Episode, gibt aber eine treffliche Charakteristik des im Mittelpunkte des Ganzen stehenden, scheinheiligen pietistischen Magisters Scheinfromm, der von einer Gemeinde verblendeter Frauen als ein wirklicher Heiliger betrachtet wird: der „Heilige“ hat beim Konfirmandenunterricht das Kind der Frau Ehrlichen, anstatt es in aller Frömmigkeit zu unterrichten, verführt. In IV, 4 kommt nun die Mutter, den netten Magister vor den Augen seiner Betschwestern bloßzustellen: „Ja! du böst de rechte Keerel tor Seeligkeit; du sullst myne Dochter wohl föhren en den Himmel, wo de Engel met Külen dantzen. Wat meent se wohl, Frau Nabern! Eck schak em myne Dochter en't Huuß, dat he se sall en der Reelgon enfermeeren; denn eck wöll se op Ostern tom heilgen Avendmaal nehmen. On de verflookte Keerl es dem Meeken allerly gottloß Tüg anmoden. Eck seh! se siht

[1]) Das niederdeutsche Drama, 173—235. Ich begnüge mich daher im wesentlichen mit einem Auszuge aus Gaedertz' Besprechung der betreffenden Stücke.

[2]) Die erste Ausgabe erfolgte 1736.

[3]) Vgl. Gaedertz, S. 190, Anmerkung. Creizenach: Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Dramas; Halle 1879, S. 30 ff.; Paul Schlenther: Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie (Berlin 1886), S. 142 ff.

ut! se grient; eck frag er: Endlich kömmt't herrut, wat Herr Scheinfromm vor een schöner Herr es. Da sall em de Düvel der veer halen! Eck wöll'm vor't Constorien kriegen . . ." Sie will ihn sofort vors Konsistorium führen: „Kaammt met my! eck segg 't ju; oder eck kratz ju de Oogen ut. (Sie zieht ihm beym Ermel. Er entflieht.) Ah ha! Loop du man! eck war dy wohl enhahlen."

Die Figur der Frau Ehrlichen ist mit überraschender Treue dem Leben abgelauscht; die Mundart trägt wesentlich dazu bei, die Realistik der Szene noch zu verstärken: die ganze gerechte Entrüstung der zwar groben, aber ehrlichen Arbeiterfrau über das schändliche Treiben Scheinfromms findet in dieser Szene ihren treffendsten Ausdruck.

Das einzige hierher gehörende Stück, in welchem die mundartlichen Teile nur Zwischenspiele ohne jeden Zusammenhang mit der Handlung sind, ist ein unter dem Hamburger Rektor Joh. Samuel Müller im Februar 1738 von den Gymnasiasten des Johanneums aufgeführtes Schulspiel: „Actus oratorio-dramaticus de morte Socratis."[1])

Das Stück ist nur aus einem Programm dem Inhalte nach bekannt; die zwei niederdeutschen komischen Zwischengespräche waren in der 3. „Handlung" untergebracht. Auch der Bruder des ebenerwähnten Rektors, Albert Basilius Müller, erster Lehrer an der Michaelisschule in Hamburg, brachte mit seinen Schülern ein teilweise mundartliches Stück zur Aufführung, den: „Actus oratorio-dramaticus de Friderico I, imperatore augusto" (am 7. u. 8. Dez. 1741).[2]) In I, 8[3]), I, 10[4]) und II, 14 treten zwei im Dialekt sprechende Bürger aus Lodi auf, die sich beim Kaiser über die Mailänder beklagen (laut einem lateinischen Programm; das Werk selbst ist nicht erhalten). Und ebenso bediente sich (laut Koppmann, 248) Joh. Martin Müller, der Nachfolger Joh. Samuels und letzte Veranstalter von Schuldarstellungen am Johanneum in Hamburg, in seinen Stücken der plattdeutschen Sprache bei der komischen Figur.

Ein lange Jahre zugkräftiges Werk der Hamburger Bühne war der vom Schauspieldichter Joh. Christian Krüger (1722—1750)

---

[1]) Gaedertz, 174 f.
[2]) Gaedertz, 238; Koppmann a. a. O., 245.
[3]) I, 6 nach Koppmann.
[4]) I, 8 nach Koppmann.

aus dem Französischen übersetzte und 1747 zum erstenmal aufgeführte „Bauer mit der Erbschaft“[1]), in dem Krüger die Rollen des Bauern Jürge und seines Weibes Liese, sowie ihrer Kinder Hans und Grete niederdeutsch schrieb. Selbst Lessing hatte seine Freude an dem muntern Stücke; er schreibt darüber u. a.[2]): „Die drolligste Laune, der schnurrigste Witz, die schalkischste Satir, lassen uns vor Lachen kaum zu uns selbst kommen; und die naive Bauernsprache gibt allem eine ganz eigene Würze. Die Übersetzung ist von Krieger (!?), der das französische Patois in den hiesigen platten Dialekt meisterhaft zu übertragen gewußt hat.“

Das Lustspiel berichtet von einem Bauern (Jürge), der, durch unerwartete Erbschaft reich geworden, sich nun sehr groß vorkommt und vornehm leben will; da macht der Makler, bei dem das geerbte Geld (100000 Mk.) gestanden, Bankerott, und Jürge ist so arm wie zuvor. So würde das Stück eigentlich traurig enden, wenn, um mit Lessing zu reden, „das Glück mehr nehmen könnte, als es gegeben hat; gesund und vergnügt waren sie (Jürge und die Seinen), gesund und vergnügt bleiben sie“.

Der Jürge des Stückes war eine Lieblingsrolle des berühmten Konrad Ekhof; Ekhof verfaßte auch selbst Stücke mit niederdeutschen Rollen; 1760 erschien von ihm ein nach dem Französischen von d'Ancourt[3]) geschaffenes Stück unter dem Titel: „Das Blindekuhspiel“.[4]) Gerade die Hauptfigur des Stückes, der Gärtner Mathurin, spricht niederdeutsch. Mathurin ist ein treuer Diener seines Herrn, solange er nicht — mit Geld bestochen wird; um Geld verrät er auch seinen Herrn; eine solche Szene bringt Gaedertz (201 ff.) zum Abdruck:

Mathurin hat entdeckt, daß Hauptmann Erast mit Angelika, dem Mündel des Herrn Rabinot, die dieser selbst heiraten will, fliehen will. Mathurin, Rabinots Diener, muß zum Schweigen gebracht werden; aber vergeblich sucht Erast ihn durch gute Worte zu beschwichtigen; der sieht's auf Geld ab und gibt das auch dem Hauptmann in unzweideutiger Weise zu verstehen; als aber Erast gestehen muß, daß er kein Geld bei sich habe, will Mathurin nie mehr von Bestechung etwas wissen; da spielt ihm aber Erast einen Streich: er verliebt sich zum Schein in Mathurins Braut, die auch gleich Feuer und Flamme für ihn ist, und will auf sie nur verzichten und sich mit Angelika „begnügen“, wenn Mathurin ihm zur

[1]) Gaedertz, 191—199.

[2]) Vgl. Hamburgische Dramaturgie (33. Abend, Freitags d. 12. Juni 1767).

[3]) „Le galant jardinier“ (1704).

[4]) Gaedertz, 200 ff.

Flucht mit dieser verhelfe. Mathurin gerät in die Falle: Was kümmert ihn sein Herr, wenn er nur seine Geliebte wieder bekommt! Er verhilft dem jungen Paare zur Flucht und macht seinen Herrn zum Geprellten.

Die ebenfalls von Ekhof aus dem Französischen „L'usurier gentilhomme" von Le Grand übertragene einaktige Farce: „Der Wucherer ein Edelmann"[1]) (1760) schildert uns in äußerst launiger Weise ein Erlebnis eines biedern, einfachen (niederdeutsch sprechenden) Bauern (Klas):

Klas hat von der bevorstehenden Hochzeit des Sohnes seines Bruders, eines durch Wucher reich gewordenen und aufgeblasenen Menschen, gehört, und sich aufgemacht, um der Vermählung beizuwohnen; seinen hochmütigen Verwandten kommt der schlichte Klas freilich sehr ungelegen, und sein derbes, bäurisches Gebaren bringt sie bei der Hochzeit nicht wenig in Verlegenheit; schließlich kommt es dem Bräutigam zu Gehör, von welch niedriger Herkunft sein Schwiegervater sei; er erhält sogar Kenntnis von der Art und Weise, wie dieser zu Geld und Adel gekommen ist, und die Folge ist, daß die Heirat rückgängig gemacht wird. Dem Bruder Klas, der unschuldigerweise an der ganzen Enthüllung schuld ist, tut das am meisten leid; aber er ist froh, wieder in sein friedliches Dorf zurückkehren zu können: „Oh de Blicks, ick, ick gah wedder na Hus!"

In demselben Jahre, wie „Der Wucherer ein Edelmann" (1760) entstand übrigens auch ein fünfaktiges Sittenspiel: „Die Freundschaft. Aus dem Holländischen . . ."[2]), worin die Magd Kathrin sich des Plattdeutschen bediente. Wahrscheinlich wenigstens auch von Ekhof stammt das 1777 aufgeführte Lustspiel: „Der verliebte Werber".[3]) Die Hauptrolle spielt darin der niederdeutsch redende Knecht Lukas: Er wirbt um die (hochdeutsch redende) Pachterswitwe Thomson sowohl wie um deren Tochter, um sich schließlich mit der Alten zu begnügen und die Junge einem Leutnant abzutreten. Das ist alles mit köstlichem Humor geschildert; die Szene, in der Lukas um die Witwe wirbt, hat Gaedertz, 208 f. abgedruckt: Lukas will mit der Sprache zuerst nicht recht heraus; endlich bringt er aber doch seine allerdings eigenartige Liebeswerbung vor:

„Je nu, 't is ja wohl keene Heemlichket mehr. Jy willt gern wedder enen Mann hebben, un de sall umtrennt so utsehn as Lucas — nich wahr?

---

[1]) Gaedertz, 204; das Stück ist Handschrift geblieben.

[2]) Gaedertz, 207.

[3]) Gaedertz, 208 f.

Hev ick den Nagel nich op den Kop drapen?“ Frau Thomson gibt freudestrahlend zu, daß er das Richtige getroffen habe.

Drei Jahre nach Ekhofs Tode (1778) brachte auch Schröder ein nach dem Chapter of accidents der Miß Lee verfaßtes Lustspiel: „Glück bessert Thorheit“ (1781)[1]) auf die Bühne. Schröder schrieb darin die Rollen des Bauern Philipp, sowie des herrschaftlichen Dieners Peter und des Dienstmädchens Ilsabe im Platt.[2]) Auch ihre Rollen wirken, wie die Textproben bei Gaedertz (225 ff.) zeigen, erheiternd.

Noch eines teilweise niederdeutschen Stückes sei hier Erwähnung getan, des Lustspielss in fünf Aufzügen: „Hans von Zanow oder der Landjunker in Berlin“, von Joh. Christian Brandes[3]), das im April 1785 seine Erstaufführung erlebte. In diesem Stücke, das die Abenteuer der Familie von Zanow bei einem Aufenthalte in Berlin in ergötzlicher Weise schildert, spricht der Leutnant a. D. Hans von Zanow selbst in der Mundart, zugleich mit seinem Burschen Gürge. Und weshalb spricht von Zanow im Platt? Weil er das gespreizte, mit französischen Brocken gespickte Hochdeutsch seines Bekanntenkreises als unnatürlich empfindet und froh ist, wenigstens daheim mit seinem biedern Gürgen ungezwungen reden zu können. Die Zwiegespräche zwischen Herrn und Diener sind, wie eine Probe bei Gaedertz, 229 f., zeigt, gemüt- und humorvoll. Freilich bei seiner aufgeblasenen gräflichen Schwester kommt Hans mit seinem geliebten Platt schlecht an; als er sie mit „Süster“ anredet, bekommt er von ihr als Antwort:

„So sprich doch Hochdeutsch, mon Frère, oder Französisch! — Süster! Welch plumpes barbarisches Wort! Ma Soeur! mon Frère! ma Tante — kurz — alle Familienbenennungen tönen im Französischen viel angenehmer, viel sanfter! Überhaupt bin ich mit der Sprache, so wie sie in Pommern gesprochen wird, gänzlich broulliert!“

Hans: T' is jo diene eg'ne Modersprak!

Gräfin: Man kann sie aber verfeinern.

---

[1]) Gaedertz, 221 ff.

[2]) Ein hochdeutscher Neudruck wurde 1802 in Wien besorgt, und diesen benutzte Ed. v. Bülow bei der Herausgabe von Schröders Werken (Berlin 1831), so daß auch in seiner Ausgabe das Niederdeutsche leider unterdrückt ist (Gaedertz, 225).

[3]) Gaedertz, 228 ff.

Hans: Ach wat, verfinern! Ik sprek, as my de Schnabel wussen is!
Gräfin: Aber deiner Schwester zu Gefallen!
Hans: Je! Wenn di denn so gar veel dran liegt, so kann ik de paar Dag uk noch woll Hochdütsch spreken; aber länger hull ik 't hier nich ut!"[1])

Mit diesem Stücke sind wir, wenn wir von einigen Dramen absehen, die nachweislich teilweise niederdeutsch gegeben wurden, obwohl sie ganz hochdeutsch geschrieben waren (Borkensteins „Bookesbeutel", 1742, der die lächerlichen Gewohnheiten verschiedener Familien und Einwohner Hamburgs auf komische Weise durchhechelt[2]), und Krügers einen sich als Herzog träumenden Bauern schildernden „Herzog Michel", 1750[3]), in der Zeit angelangt, mit der unsere Untersuchung ihren Abschluß finden mag: der Sturm- und Drangperiode.

Daß auch in dieser Zeit die Mundart Verwendung fand, ist leicht erklärlich: ich brauche nur an die von den Stürmern und Drängern von Rousseau übernommene Forderung nach Natur zu erinnern. Da lag es doch nahe, diese Natürlichkeit auch im Gebrauche der Sprache obwalten, die Leute im Roman wie im Drama natürlich, d. h. so reden zu lassen, wie sie in Wirklichkeit reden. Indes schon in den Tagen des Kampfes zwischen Gottsched und den Schweizern war von maßgebender Seite die Aufmerksamkeit auf die Mundart besonders gelenkt worden: hatte Gottsched eine übertriebene Voreingenommenheit gegen alles Dialektische bewiesen, so fand er auch gerade hier in Bodmer und Breitinger heftige Gegner: sie bekämpften energisch sein Vorurteil (besonders Bodmer im „Mahler der Sitten", 1746), betonten die Ursprünglichkeit des Dialekts gegenüber der Schriftsprache und drangen deshalb auf Aufnahme von mundartlichen Wörtern und Wendungen in die hochdeutsche Sprache.[4]) Dasselbe tat Lessing, wenn er in den „Literaturbriefen" die Fremdwörtersucht tadelt

---

[1]) Gaedertz, 231.

[2]) Gaedertz, 181; Ferd. Heitmüller: Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds . . . Dresden und Leipzig 1891, S. 66 ff.

[3]) Gaedertz, 199 f.

[4]) Socin: Schriftsprache und Mundart, Heilbronn 1888, S. 372 ff.; Burdach: Die Sprache des jungen Goethe; in den Verhandl. der 37. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Dessau, 1884 (Leipzig 1885), 166 ff.

und dafür die Bereicherung der Schriftsprache mit guten Wörtern aus den Mundarten empfiehlt.[1]) Und ebenso Herder, der ja bereits der „Sturm- und Drangperiode“ zugezählt wird; in: „Von deutscher Art und Kunst“ (1773) lenkt er die Aufmerksamkeit auf die poetischen Vorzüge der ungekünstelten Volkssprache[2]), und in seinen „Stimmen der Völker in Liedern“ gönnt er auch der Mundart einen Platz: er nahm so die alten Lieder „Anke van Tharaw“ [3]) und das Schweizerliedchen „Dufle und Babele“ [4]) in seine Sammlung auf. Interessant und für Herders warme Liebe für die Mundart bezeichnend sind die Worte, die er der hochdeutschen Fassung des letztgenannten Liedes beifügt[5]): „Mir tut's wehe, dies Liedchen der Liebe, auch in seiner Melodie luftig steigend und einfältig wie ein Lerchengesang, aus seiner leichten Haltung von Dialekt herausreißen und hochdeutsch verstümmeln zu müssen.“ Dieses Urteil Herders gilt sicher nicht bloß für dieses eine Lied: er spricht damit den wichtigen Satz aus, daß manchen poetischen Werkes Wert und Schönheit gerade in der ungekünstelten mundartlichen Sprache beruht, daß dasselbe Werk, hochdeutsch geschrieben, eigentlich unmöglich, geradezu eine „Verstümmelung“ wäre.

Kein Wunder also, wenn die Mundart wieder mehr und mehr Anklang und Verwertnng fand. Die Zeit der Stürmer und Dränger weist in den verschiedensten Dichtungsgattungen Verwertung der Mundart auf und leitet so schon über zum 19. Jahrhundert, in dem die mundartliche Dichtung, wie eingangs unserer Abhandlung schon berührt wurde, sich immer größere Geltung verschaffte: nicht nur in kleineren lyrischen Gedichten, wie Herders Aufnahme dialektischer Lieder in seine Volksliedersammlung und sogar eine von Klopstock 1775 angefertigte plattdeutsche Umdichtung seines „Vaterlandsliedes“ von 1770 („De dütsche Deeren“) beweist[6]), auch in Idyllen, wie jenen von Joh. Heinr. Voß und dem Maler Müller,

---

[1]) Vgl. Socin, 400.
[2]) Vgl. Socin, 418 und 419.
[3]) Herders sämtliche Werke, hrg. v. Suphan, Berlin 1885, XXV, 79.
[4]) Suphan, XXV, 201.
[5]) Suphan, XXV, 23.
[6]) Fr. Gottl. Klopstocks Oden, hrg. v. Muncker und Pawel, Stuttgart 1889, II, 185.

ferner im Roman, wobei ich an H. Leopold Wagners „Leben und Tod Sebastian Silligs“ (1776) erinnere, der nicht nur voll von mundartlichen Ausdrücken ist, sondern auch eine wirkliche Dialektepisode enthält[1]), und sogar im ernsten Drama: Oft finden wir da zunächst die Worte der Handelnden mehr oder weniger stark dialektisch gefärbt, um der Rede mehr Natürlichkeit zu verleihen, wie das z. B. auch in den Bauern- und Zigeunerszenen von Goethes „Götz von Berlichingen“ der Fall ist[2]); aber in einigen Dramen jener Zeit findet sich sogar die ausgeprägte Mundart. Zuerst ist Heinrich Leopold Wagners (1747—1779) in dramatische Form gekleidete Satire: „Prometheus, Deukalion und seine Recensenten (1775) zu erwähnen.[3]) In dieser witzigen, im Tone der Goetheschen Puppenspiele gehaltenen Harlekinade, in der bekanntlich die Gegner Goethes, die dessen „Werther“ ungünstig rezensiert hatten, meist mit ihren eignen Worten verspottet werden, spricht Hanswurst den Epilog in Wagners heimatlichem Straßburger Dialekt. Er wiederholt darin in nicht gerade besonders witz- und geistreichen Worten — Erich Schmidt nennt den Epilog geradezu „salzlos“ — den Grundgedanken des Ganzen: die Verspottung der übereilten, unsinnigen Urteile der Kritiker:

„Notiert die Lehr', die üch Hannswurst gab.
Thut doch, bitt' üch ums Himmels willä
Die g'lehrte Welt nit immer mit Unsinn füllä,

---

1) E. Schmidt: H. L. Wagner, Goethes Jugendgenosse. 2. Aufl. Jena 1879, 109.

2) In ausgeprägterer Mundart hat Goethe später zwei Gedichte verfaßt: „Ufm Bergli bin i gsäße“ (1811) und „Freibeuter“ (1827); vgl. Weimarer Goethe-Ausgabe, I, 152 und III, 57. Schiller dagegen hat meines Wissens nichts in ausgeprägter Mundart gedichtet; es dürfte aber angemessen sein, darauf hinzuweisen, daß wiederholt Theaterdirektoren die darstellenden Schauspieler in Schillers „Wallensteins Lager“ ihre Rollen in verschiedenen Mundarten sprechen ließen, um die Buntscheckigkeit des Wallensteinschen Heeres auch durch die Sprache zu verdeutlichen: das geschah z. B. um 1812 auf der Münchener Hofbühne (vgl. Radlof: Teutschkundl. Forschungen II, 1826; S. 132) und später auf dem Düsseldorfer Theater unter Immermanns Leitung (1834—1837).

3) Im 80. Bd. der von Jos. Kürschner hrsg. „Deutschen National-Literatur“ (K), 358ff., vgl. dazu E. Schmidt a. a. O.; 30ff. Hettner: Geschichte der deutsch. Literatur im 18. Jahrhundert, Bd. III, 1. Abt., 4. Aufl. 1894, 234.

Schwätzt ä bissel wenger unn denkt desto mehr,
's g'reicht üch wärli zur größeren Ehr ..."

Im übrigen kennzeichnen seine wenig feinen Äußerungen und Vergleiche ihn als würdigen Nachfolger des alten Hanswurst.

Der Straßburger Mundart bedient sich Wagner auch in seiner „Kindermörderin" (1776).[1] Das in wichtigen Einzelheiten mit Goethes Gretchentragödie übereinstimmende Stück läßt an naturalistischer Derbheit, ja teilweise Roheit nichts zu wünschen übrig. Wagner hat es aber geschickt verstanden, eine realistische Schilderung des Milieus zu geben; ein Hauptmittel dazu war ihm die Sprache: das ganze Stück wimmelt von mundartlichen Ausdrücken, und die beiden „Fausthämmer" (Büttel) läßt der Dichter sogar ganz in unverfeinertem groben Straßburger Dialekt reden. Karl Lessing arbeitete das Stück bekanntlich für die Bühne um (erschienen Berlin 1777), wobei er sein besonderes Augenmerk auf Milderung der Kraftwörter, auf Ausmerzung der Straßburger Idiotismen, besonders in den Reden der Frau Marthan, richtete; auch Wagner selbst veröffentlichte 1779 eine eigene Theaterbearbeitung unter dem Titel: „Evchen Humbrecht oder ihr Mütter merkts euch", in der er den mehr als naturalistischen I. Akt ganz unterdrückte. Die Szene mit den im Dialekt sprechenden Bütteln (gegen Ende des V. Aktes) ist nur episodischer Natur.

Die unverfeinerte, grobe Mundart in den Rollen der beiden Büttel soll offenbar den Eindruck der Grobheit und Roheit bei beiden herzlosen Gesellen erhöhen. Denselben Zweck verfolgt die Verwendung der Mundart auch in Maler Müllers

„Golo und Genoveva"[2]), wo die beiden gedungenen Mörder Genovevas sich ihrer bedienen. Genoveva ist von Golo aus Rache für seinen abgewiesenen Liebesantrag des Ehebruchs beschuldigt und daraufhin in den Kerker geworfen worden. Auf Mathildens Betreiben soll sie heimlich aus dem Wege ge-

[1]) Abgedruckt in K, Bd. 80, 283 ff., sowie in Heft 3 der von Seuffert u. Sauer hrsg. „Deutschen Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts" vgl. dazu E. Schmidt a. a. O., 70 ff.; Hettner a. a. O., 235.

[2]) Abgedr. in K., Bd. 81, 3 ff. vgl. dazu Bruno Golz: Pfalzgräfin Genoveva; Leipzig 1897, 54—71. Der Stoff wurde u. a. auch von Tieck und Hebbel benutzt.

räumt werden; ein paar Schurken werden zur Ausführung des scheußlichen Verbrechens gedungen. In sehr geschickter Weise wird der Zuschauer schon, ehe er die Hallunken selbst zu Gesicht bekommt, in IV, 10 vom Dichter mit ihrem Äußeren und ihrem Charakter bekannt gemacht, indem er Golo der Mathilde sie schildern läßt: „Wild und rauh starrten Haar und Bart, ihr Anblick scheußlich wie die Grimasse eines Gefolterten; Mord saß in den düstern Winkeln ihrer borstigen Augbrauen . . . ich hörte nachher, daß es galgenentronnene Straßenräuber wären . . .“ In IV, 12 ff. treten die Mörder selbst auf; es sind unheimlich düstere Szenen; das Schauerliche der Situation wird durch die Anwendung der groben, gänzlich ungemilderten Mundart seitens der Mörder wesentlich noch gesteigert: es ist Nacht; in finstern Wald hinein schleppen die Mörder Genoveva, die ihr Kind auf dem Arme trägt. Sie haben aber die „Hacke“ vergessen, mit der sie ein Loch für den Leichnam auswühlen wollen; während der eine zurückgeht, sie zu holen, kommt der andre auf den scheußlichen Gedanken, das Opfer inzwischen zu vergewaltigen, wird aber von seinem Genossen überrascht (13. Szene). Von gemeinster Scheußlichkeit zeugt es auch, wenn der erste Mörder vom zweiten einen kräftigen Schluck Schnaps verlangt, damit er dann mit um so größerer „Courage“ dem Opfer den Garaus machen könne:

„Du host ke Branntwein?

Zweiter: gibt ihm das Fläschchen: Sauf's nit all.
Erster: Hot schmeckt. Couragi!
Zweiter: Gib's her, noch 'n Schluck. Na, fang weil an.“

Diese Worte zeigen deutlich, wie die Roheit der Situation gerade durch Hinzuziehung der Mundart noch ganz bedeutend gesteigert wird: dieselben Worte, hochdeutsch gesprochen, würden meines Erachtens leicht ganz gemütlich klingen und dadurch geradezu heiter auf die Zuschauer wirken.

Aber des Schauerlichen und Rohen ist noch kein Ende. Als die Hallunken Genoveva die Kehle durchschneiden wollen, merken sie, daß ihr Messer ganz stumpf ist; für die flehentlichen Bitten des Weibes haben die abgefeimten Schurken natürlich kein Herz; inzwischen kommt dem einen Mörder wieder die Lust an, Genoveva vor der Erdrosselung zu schänden; nachher könnte man sie immer noch umbringen! In diesem Augenblicke

trifft seinen Genossen der Pfeil des zur Rettung seiner Herrin herbeigeeilten Gärtners Adam; sein Weib schlägt den andern von hinten zu Boden. Die übrigen Worte der Mörder sind weniger von Belang; der Gärtner gibt ihnen fünf Goldgulden, worauf sie sich entfernen, um Golo Augen und Zunge von — einem Lamme, die Adam ihnen gegeben, anstatt von Genoveva als Zeichen der vollführten Mordtat zu überbringen. Den Golo treffen sie halb wahnsinnig (14. Szene) und flüchten vor ihm.

An Gräßlichkeit der Realistik lassen die genannten Szenen nichts zu wünschen übrig.

Die Handlung endet auch bei Müller wie in der Sage mit der Ehrenrettung Genovevas und der Wiedervereinigung mit ihrem geliebten Gatten, dem ritterlichen Siegfried.

E. Verzeichnis[1]) der die Mundart verwertenden hochdeutschen Dramen, der Dialekte und Hauptmotive.

			Seite
1.	Frischlin: „Der Weingärtner" (verloren)	1577	29
2.	Oemecke: „Eine newe Com. von Dionysii Syracusani u. Damonis u. Pythiae Brüderschafft"	1578	30
3.	Hayneccius: „Almansor"	1582	35
4.	Goebel: „Die fart Jacobs"	1586	38
5.	sog. „Berliner Weihnachtsspiel"	1589	76
6.	Georg Pondo: „Die Historia Walthers, eines Welschen Marggrafens ..."	1590	62
7.	— „Com. von Isaacs Heyrath"	1590	61
8.	„Com. von einem ungerechten Richter" (Verf. unbek.)	1592	52
9.	Heinr. Julius v. Braunschweig: „Susanna"	1593	44—53
10.	— „Susanna" (kürzere Gestalt)	1593	„
11.	— „Tragöd. von einem Buler u. Bulerin"	1593	

[1]) Die Reihenfolge in diesem Verzeichnisse ist nach der Zeit des Druckes oder der Entstehung der einzelnen Dramen.



Seite

12. Heinr. Julius v. Braunschweig: . . . . . . 44—53
„Com. von einem Weibe“ . . . 1593
13. — „Com. v. einem Wirthe“ 1593
14. — „Tragoed. von einer Ehebrecherin“ 1594
15. — „Tragica Comoedia von einem Wirthe oder Gastgeber . . . . 1594 . . . . . „
16. — „Com. von einem Edelmann“ . . 1594
17. — „Der Fleischhawer“ . . . o. O. u. o. J.
18. Joh. Olorinus Variscus: „Tragoed. von geschwinder Weiberlist einer Ehebrecherin“ (Versifizierung der „Tragoed. v. einer Ehebrecherin“ des Herzogs Heinr. Julius) o. O. u. o. J. . . . . . „
19. Cuno: „Com. von der Geburt Christi“ 1595 40
20. Gulich: „Antiochus“ 1596 42
21. Pondo: „Speculum puerorum“. . . 1596 67
22. Christ. Schoen: „Com. . . . von des Patriarchen Isaacs Freyschafft“ . 1599 42
23. Butovius: „Com. de nuptiali contractu Isaaci 1600 82
24. Elias Herlicius: „Com. von Vincentio Ladislao“ 1601 55
25. Pondo: „Eine newe Com. vom jungen König Salomone 1602 69
26. Joh. Bertesius: „Hiob . . .“ . . . 1603 81
27. Fr. Dedekind-Bechmann: „Miles christianus“ 1604 33
28. Pondo: „Susanna“ 1605 70
29. Joachim Burmeister: „Der geoffenbarte Christus“ 1605 89
30. Hollonius: „Somnium vitae humanae“ 1605 86
31. El. Herlicius: „Musicomastix“ . . 1606 53
32. Kaspar Schlue: „Kom. von dem frommen Isaac“ 1606 83
33. Tob. Kober: „Idea Militis vere Christiani“ 1607 77
34. Nendorf: „Asotus“ 1608 90
35. Gabriel Rollenhagen: „Amantes amentes“ 1609 57

			Seite
36.	Joach. Leseberg: „Susanna“	1609	4
37.	— „Jesus duodecimus“	1610	36
38.	Jac. Ayrer: „Julius redivivus“	1610 (?)	80
39.	Martin Rinckart: „Der Eislebische Ritter“	1613	117
40.	— „Indulgentiarius confusus“	1618	119
41.	Martin Böhme: „Acolast“	1618	96
42.	— „Tobias“	1618	98
43.	— „Tragicomoedia vom Holofern und der Judith“	1618	103
44.	Loccius: „Schaw-Spiel der Freyen u. unbendigen Jugend . . .“	1619	92
45.	Friedrich Leseberg: „Speculum Juventutis“	1619	91
46.	Tobias Kiel: „Davidis effugium“	1620	125
47.	Marcus Pfeffer: „Esther“	1621	95
48.	M. Joh. Rud. Fischer: „Letste Weltsucht von Teuffelsbruot“	1623	126
49.	Martin Rinckart: „Monetarius seditiosus“	1625	120
50.	Joh. Rist: „Irenaromachia“	1630	105
51.	Erasmus Pfeiffer: „Pseudostratiotae, Ein teutsches Spiel Vnartiger Lediggenger“	1631	106
52.	Joh. Rist: „Perseus“	1634	109
53.	Chrysostomus Schultze: „Lob- und Freudenfest“	1634	104
54.	Joh. Lauremberg: „Wie Aquilo die edle Prinzessin Orithyjam heimführet“	1635	126
55.	— „Wie die Harpyiae von zweien Septentrionalischen Helden verjaget“	1635	126
56.	Daniel Friderici: „Tobias“	1637	100
57.	Herm. Heinr. Scher: „Schäferey von der Liebe Daphnis u. Chrysilla“	1638	110
58.	„Hildegardis Magnae comoedia“	1644	113
59.	Christian Rose: „Theophania“	1646	4
60.	— „Holofernes“	1648	110

Seite

61. „Irenaromachia“ mit Übertragung der niederdeutschen Partien des gleichnamigen Ristschen Stückes in den schles. Dialekt (Verf. unbek.) 1648 (?) . . . 107
62. Schottelius: „Friedens Sieg“ . . . 1648 115
63. „Naaman“ 1651 128
64. Joh. Rist: „Das Friedejauchzende Deutschland“ 1653 111
65. — „Depositio Cornuti“ 1655 112
66. Peter Spichtig: Dreikönigsspiel . . 1658 129
67. Andr. Gryphius: „Die geliebte Dornrose u. das verliebte Gespenst“ . 1660 130
68. Joh. Chr. Hallmann: „Die triumphierende Keuschheit od. die getreue Urania“ 1667 134
69. „Ratio status“ (Verf. unbek.) . . . 1668 108
70. Joh. Chr. Hallmann: „Die sinnreiche Liebe od. der Glücksel. Adonis u. die vergnügte Rosibella“ 1673 135
71. Christ. Felix Weise: „Die beschützte Unschuld“ 1678 136
72. sog. „Ulmer Elias“ (Verf. unbek.). . 1680 138
73. C. v. Gletelberg: „Eryfila“ . . . 1680 137
74. „Der flüchtige Virenus od. die getreue Olympia“ 1687 140
75. „Der Tischlergesellen lustiges Fastelabendspiel, wie sie sich in Hamburg 1696 . . . aufgeführet haben“ . . 1696 112

Da um diese Zeit auch die Opern teilweise die Mundart verwerten, mögen hier erst diese zusammenhängend folgen, ehe das Verzeichnis der mundartlichen Schauspiele für das 18. Jahrhundert gegeben wird:

76. „Der unglückliche Cara Mustapha“. Anderer Teil . . . . 1686 . . 141—142
77. „Der mächtige Monarch der Perser, Xerxes . . . . 1689 . . . . . „
78. „Pyramus u. Thisbe“ . . . . 1694 . . . . „
79. „Das verwirrte Haus Jacob . . .“ . . 1703 . . . . . „

		Seite
80. „Die betrogene Staatsliebe oder die Unglückselige Kleopatra v. Ägypten	1704	141—142
81. „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens ...“	1705	142
82. „Der angenehme Betrug od. der Karneval von Venedig“	1707	141—142
83. „Die Römische Großmut Calpurnia“	1716	„
84. „Heinrich der Vogler“	1719	„
85. „Das Ende der babylon. Monarchie oder Belsazar	1723	„
86. „Der Beschluß des Karnevals, Opera Comique	1724	„
87. „Der Hamburgische Jahrmarkt“	1725	„
88. „Die Hamburger Schlachtzeit“	1725	„
89. „Buchhöfer der stumme Printz Atis“	1726	„
90. „Das Jauchzende Groß-Brittanien“	1727	„
91. „Die Amours der Vespetta od. der Galan in der Kiste	1727	„
92. „Die verkehrte Welt“	1728	„

Die Schauspiele im 18. Jahrhundert mit mundartlichen Einfügungen:

93. „Prinz von Arkadien“	1701	147
94. Keller: „Das in Sprüchwörtern redende Schlesien“	1722	143
95. Daniel Stoppe: „Drama auf den erlebten Namenstag Frauen Annen Barbaren Emrichen“	1732	144
96. Luise Adelgunde Gottsched: „Pietisterey im Fischbeinrock“	1736	153
97. Joh. Samuel Müller: „Schauspiel vom Tode des Sokrates“	1738	154
98. Albert Basilius Müller: „Gesprächspiel vom Kaiser Friedrich Barbarossa“	1741	154
99. „Genaue Untersuchung wegen Handhabung der Gerechtigkeit in der Unterwelt“ (nicht erhalten)	1741	147

			Seite
100.	Joh. Christian Krüger: „Der Bauer mit der Erbschaft"	1747	155
101.	„Hyrlanda Herzogin auß Burgundt"	1759	151
102.	Ekhof: „Das Blindekuhspiel"	1760	155
103.	— „Der Wucherer ein Edelmann"	1760	156
104.	„Die Freundschaft, aus dem Holländischen . . ."	1760	156
105.	„Die Komödie ohne Tittel, ein Nachspiel"	o. J.	149
106.	„Musikalische Verse für das zu Ueberlingen aufgeführte Trauerspiel im Jahre 1770"	1770	150
107.	„Wundervolle Würkhung göttlicher Allmacht In einer armenn Hirten-Magdt Joanna von Arc"	1770	152
108.	„Die Getrukht aber mit Undertrukhte Unschuld oder die heilige Itta"	o. J.	152
109.	Heinr. Leopold Wagner: „Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten"	1775	160
110.	— „Die Kindermörderin"	1776	161
111.	„Der verliebte Werber"	1777	156
112.	Ludwig Schröder: „Glück bessert Torheit"	1781	157
113.	Maler Müller: „Golo und Genoveva"	1781	161
114.	Joh. Christian Brandes: „Hans von Zanow"	1785	157

Die in den vorstehenden Dramen verwerteten Mundarten:

niederdeutsch: 2, 5, 6 (Bauern und Narren), 7, 8, 9—17, 19 (Laban und Nabal), 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28 (Nabal), 29, 30 (mit Ausnahme von Wolffgang), 31, 32, 33 (Wilhelm v. Obernbeck), 34, 35, 36 (verloren), 37, 38, 44, 45, 47, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 64, 65, 69, 75, 76—86 einschließlich, 82—92 einschließlich, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 111, 112, 114;

holländisch: 13 (Joh. Jenin), 69 (Kaufmann);

schlesisch: 4, 33 (Hans), 41, 42, 43, 53, 61, 63 (?), 67, 68, 70, 71, 94, 95;
thüringisch: 3, 6 (Eltern der Griseldis), 9 (Clas), 10 (Dromo), 13 (Clas), 15 (Klaus), 19 (Jakob und David), 21 (Rudolf und Patrix), 26, 28 (Hentze und Kuntze), 30 (Wolffgang), 39, 40, 46, 49, 81;
fränkisch: 9 (Nikel, Anneke, Jan), 113;
bayrisch: 15 (Lendle), 74, 93, 101, 105, 107, 108;
schwäbisch: 9 (Konrad), 13 (Konrad), 15 (Konrad), 21 (Alexius), 48, 56 (Neopas), 72, 73, 99 (?), 106;
alemannisch: 66 (schweizerisch), 109 und 110 (Straßburger Dialekt).

Hauptmotive:

Narrenspäße: 7, 9—17, 21, 25, 28, 33, 34, 37, 56, 59, 66, 76.
Kluge Narrenlehren: 7, 21, 37 (II, 5 und III, 8), 79, 109.
Nichtverstehen und Verdrehen der Worte: 9—17, 38, 50 (Anfang des 2. Aktes), 54, 55 (II, 2), 69 (I, 2), 93, 95, 106.
Klagen und Leiden der Bauern: 1, 9, 17, 20, 22, 28, 30, 39, 41 (IV, 3), 43, 45, 49, 50, 56 (IV, 2), 61, 62, 69 (IV, 5), 98.
Schimpfen, Streit und Prügelei: 2, 6 (V, 1), 8, 10, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 29 (II, 3), 30 (III, 3; IV, 3), 40 (II, 3), 41, 49, 50, 56 (V, 3), 63, 64, 67, 71, 72, 81 (III, 3), 101.
Grobheit und Roheit: 46, 49 (III, 8; IV, 5), 58 (1. Zwischenspiel) 63, 96, 101, 110, 113.
Betrügereien der Bauern (besonders gegen die Städter): 27, 34, 41 (IV, 3), 42 (II, 5), 56 (V, 4 und V, 6), 101 (2. Zwischenspiel), 107.
Klugheit der Bauern: 40, 53, 100, 102, 103.
Dummheit der Bauern: 3, 6 (II, 7), 8, 15, 30, 33, 36, 39, 40 (Pluhne), 41 (IV, 3), 44 (II, 6 und IV, 5), 47, 48, 49, 50 (1. Zwischenspiel), 52, 55, 56 (III, 1), 58 (3. Zwischenspiel), 61, 68, 69, 73, 93.
Trinklust der Bauern: 2, 3, 6 (II, 7), 15 (II, 4), 20, 25 (II, 1), 27, 30, 31 (II, 3), 37 (I, 6), 41 (V, 4), 42 (IV, 4) u. a.
Hirtenleben: 4, 5, 19, 31, 57, 64, 66, 106.
Familienidyll: 6, 21, 42, 44 (V, 9), 58, 90.
Liebesidyll: 24, 35, 52, 58 (2. Zwischenspiel), 67, 78, 80, 82, 87, 88, 91, 111.

F. Anhang.

Ein handschriftlicher Brief Jacob Grimms.

Dieser Brief ist gerichtet an Hermann Palm in Breslau anläßlich seines Neudruckes der „Geliebten Dornrose“ und des „Verliebten Gespenstes“ von Gryphius und ist in ein offenbar vom Herausgeber des Gryphiusschen Stückes selbst herrührendes Exemplar eingeheftet, das sich in der Stadtbibliothek zu Breslau unter Sign. 8 E 1710^{e} befindet:

Berlin 29. Mai 1855.

Mein dank, hochgeehrter herr, für das mir schon vor länger als einem monat übersandte buch kommt spät; ich wollte es erst ruhig durchlesen, um Ihnen vielleicht eins oder das andre bemerken zu können. einen druck der dornrose, schon des dialects wegen, hatte ich immer gewünscht und ich habe sie jetzt mit vergnügen durchlesen. den werth des verliebten gespenstes scheinen Sie mir doch zu hoch anzuschlagen, in der Dornrose begegnen aber viel gut angelegte, lebendig ausgeführte scenen. schade dasz Gryphius von fremden mustern geblendet, in dieser ihm natürlichen und zusagenden richtung des lustspiels nicht beharrt und sie nicht mehr entfaltet hat. Ihre erläuterungen sind sorgfältig und treffend. über hollüpern hätten sie schon im wb. unter ausholhippeln und ausholhippen, ausholhippern einiges gefunden. Je leug, ie leug, alles Lügners! 105, 35 war nicht anzutasten und ist ein erwünschter später beleg für die im wb. I, 230 erläuterte ausdrucksweise. das part. praet. bracht heiszt s. 16 mit unrecht eine unsitte, es ist gerade die organische hergebrachte form (wb. 2, 384, gramm. 1, 1016), auch der sternen s. 18 entspricht dem ahd. gen. pl. stercono (Graff 6, 722). hinter besser erblasset s. 23 ist kein wär ich zu ergänzen, sondern nach besser steht allgemein gern das part. praet. statt des inf. (wb. 1, 1645, 4.). selbselbst 61, 21 kommt bei Opitz pp. oft vor, ahd. selbselbo (gramm. 3, 5. 6). Sie werden ohne zweifel fortfahren die hochdeutsche sprache wie die schlesische mundart zu erforschen. Weinhold hat eben schätzbare beiträge zu

einem schlesischen wörterbuch als anhang zum XIV. bande der akad. sitzungsberichte in Wien erscheinen lassen.

Für die mitgetheilten auszüge habe ich wieder verbindlichst zu danken. die hiesige bibliothek wird Ihnen sicher mancherlei zur vollständigen ausg. von Gryphius darbieten und es soll mich freuen, Sie dann hier in Berlin zu sehen. vielleicht gehen Sie gelegentlich auch einmal die gedichte von Christ. Gryphius fürs wb. durch, was bisher nicht geschehen ist.

Hochachtungsvoll und ergebenst

Jac. Grimm.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.



Druck von Hesse & Becker in Leipzig.